GÜNEY

31. Altın Koza Film Festivali
Sinema Özel Sayısı
Eylül / 2024

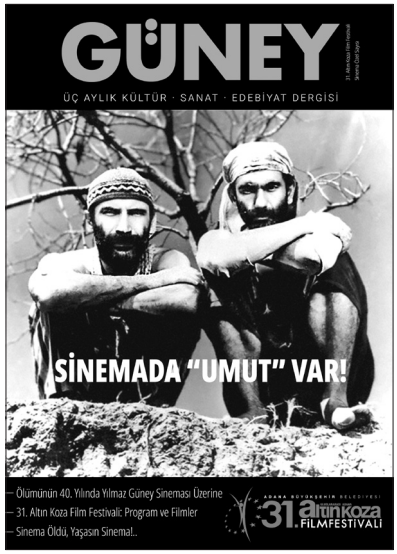
ÜÇ AYLIK KÜLTÜR · SANAT · EDEBİYAT DERGİSİ

SİNEMADA "UMUT" VAR!

- Ölümünün 40. Yılında Yılmaz Güney Sineması Üzerine
- 31. Altın Koza Film Festivali: Program ve Filmler
- Sinema Öldü, Yaşasın Sinema!..

ADANA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
31. ULUSLARARASI ADANA Altın Koza FİLM FESTİVALİ

GÜNEY'DEN SİZLERE



Değerli Güney Okurları,

Sinemanın devrimci ruhu Yılmaz Güney, ölümünün 40. yılında da bizlere rehber olmaya devam ediyor. Sinemanın yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda topluma ayna tutan bir güç olduğuna inanan Güney, emekçi halkların hikâyelerini beyaz perdeye taşıdı. Onun filmleri, yalnızca bir dönemin değil, günümüzde de yankısını bulduğumuz bir direnişin yansımasıdır.

Yılmaz Güney'in sineması, topluma dokunmanın, zorluklara karşı durmanın, özgürlüğün ve insan onurunun bir ifadesiydi. Bu yıl, **31. Altın Koza Film Festivali** kapsamında Güney Dergisi olarak özel bir sayıyla yer aldık. Festival katılımcılarıyla gerçekleştirdiğimiz bu anlamlı buluşma, sinemaya ve topluma olan borcumuzu bir kez daha hatırlatıyor: **Sinemada "Umut" var!** diyoruz.

Sinema özel sayımızın esas amacı, Yılmaz Güney'in sinema anlayışını ve onun sinemasıyla bütünleşmiş siyasi görüşlerini bir kez daha ele alarak anmaktır. Yılmaz Güney sinemasının önemini ve politik bilincini aktarmada önemli bir rol üstlenen dergimiz, aynı zamanda gelişmekte olan yeni sinema yaklaşımlarını ve sinemanın temel sorunlarını da bir dizi yazıyla ele almaya çalıştı. Bu bağlamda, henüz yeterli olmasa da, sinema ve toplum üzerine değerlendirmeler yapan bu özel sayıya harcanan emek son derece değerli.

Aramızdan ayrılışının 40. yılında Yılmaz Güney'i anarken, sadece onun eserlerini değil, aynı zamanda devrimci mücadelesini sahiplenenler olarak bu değerli mirası yaşatmak ve geleceğe taşımak bizlere büyük bir sorumluluk yüklüyor. Yılmaz Güney'in ideallerine ve sanatına sahip çıkanlar olarak, sinemanın özgürleştirici gücüne inanan her bireyin daha fazla çaba sarf etmesi gerektiğinin bilincindeyiz. Belki de bu yüzden, bu özel sayının sinema izleyicisiyle buluşması yalnızca bir yayın değil, aynı zamanda bir hatırlatma ve çağrıdır. Yılmaz Güney'in temsil ettiği değerleri korumak ve yarınlara taşımak hepimizin görevidir. Sinema, tıpkı Güney'in inandığı gibi, tarafını belirlemeli ve sınıf çatışmalarının içinden doğan toplumsal ilerleyişe katkı sağlamalıdır. Yılmaz Güney'i anmanın en doğru yolu, onun temsil ettiği değerleri sahiplenmektir.

Bir sonraki sayımızda buluşmak umuduyla, hoşça kalın.

İÇİNDEKİLER

03 **Güney'den Sizlere**

06 **Sinemada "UMUT" Var!**
GÜNEY

10 **Sinema Öldü!**
Yaşasın Sinema!
Tuncay Özkaradeniz

15 **31. Altın Koza Film Festivali Ulusal Uzun Metraj Jüri Üyeleri**

NURİ BİLGE CEYLAN

16 **SİNEMA UMUTTUR, SİNEMA DAYANIŞMADIR**
Adana'nın Kimliği
Hüseyin Orhan

20 **31. Altın Koza Film Festivali Ulusal Uzun Metraj Yarışma Filmleri**

25 **"Halkın Sanatçısı, Halkın Savaşçısı"**
Yılmaz Güney
GÜNEY

31 **"Sonuna Kadar Sanat!" ***
Zafer Özgentürk

39 **Şiddet ve Sinema**
Ya da gerici savaşı, işkenceyi, sapık şiddeti "normal"leştirme aracı olarak sinema...
Anuş Pazarcıyan

44 **İşçi Filmleri Konusu ve Yapılması Gerekenler**
Azad Serhat

46 **Sinematek, Festivaller ve İşçi Filmleri Festivali**
Önder Özdemir

51 **Devrimci Sinema – Devrimin Sineması**
Sergei M. Eisenstein'ın Filmleri
GÜNEY

55 **Özcan Alper Filmleri:**
Bir yolculuk, bir yurtsuzluk, bir ölüm
Halil Yeni

59 **Onursuz Samuraylar**
Radikal Bir Eleştiri Filmi "Harakiri"
Alişan Şahin

62 **Sinemada İşçiler ve Emek Temsili**
Olcay Bağır

GÜNEY
KÜLTÜR • SANAT • EDEBİYAT DERGİSİ

Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
Tuncay Özkaradeniz

Yönetim Yeri ve Adresi:
Sultaniye Mah. 625 Sokak No: 7/1
Esenyurt/İstanbul
Tel.: 0212 - 25 111 91

İnternet: www.guneykultursanat.org
E-Mail: guneykultur@gmail.com

Güney-Kültür-Sanat-ve-Edebiyat-Dergisi
guneykultursanatdergisi
guneydergisi

Avrupa Temsilciliği:
İlyas Emir
Allee Str. 32, 42853 Remscheid
Tel: 02191- 40401

Förderverein Güney e.V.
E-Mail: guney-verein@gmx.de

Yurtdışı (Almanya) Banka Hesap Numarası:
Förderverein Güney e.V.
Berliner Sparkasse
IBAN: DE86 1005 0000 0190 6046 70
BIC: BELADEBEXXX

İlan koşulları:
Ön ve arka kapak içleri (renkli)
Tam sayfa: 3.000 TL**, 1/2 sayfa:** 1.500 TL
İç sayfalar: (En fazla yarım sayfa)
1/2 sayfa: 1000 TL**, 1/4 sayfa:** 500 TL
(Yayınevi ve kitapçılara % 30 indirim yapılır.)

Banka Hesap Numaraları:
TL Hesabı İçin:
Yapı Kredi Bankası
Tuncay Özkaradeniz
IBAN No: TR880006701000000094843077

Abonelik Koşulları:
Yurtiçi: Yıllık (4 sayı): 500 TL
Yurtdışı: Yıllık (4 sayı): 30 Avro
(Posta Ücreti Dâhil)

Aboneliğin başlatılması için; yıllık abone bedelinin banka hesap numaramıza yatırılması, banka dekontunun Güney'i göndereceğimiz adresle birlikte mail adresimize gönderilmesi gerekmektedir.

Dizgi & Grafik: Güney Grafik
Baskı: Mutlu Basım Yayın
Davutpaşa Cad. Güven İş Merkezi
C Blok No: 256, Topkapı/İstanbul
Tel: 0212/ 577 72 08

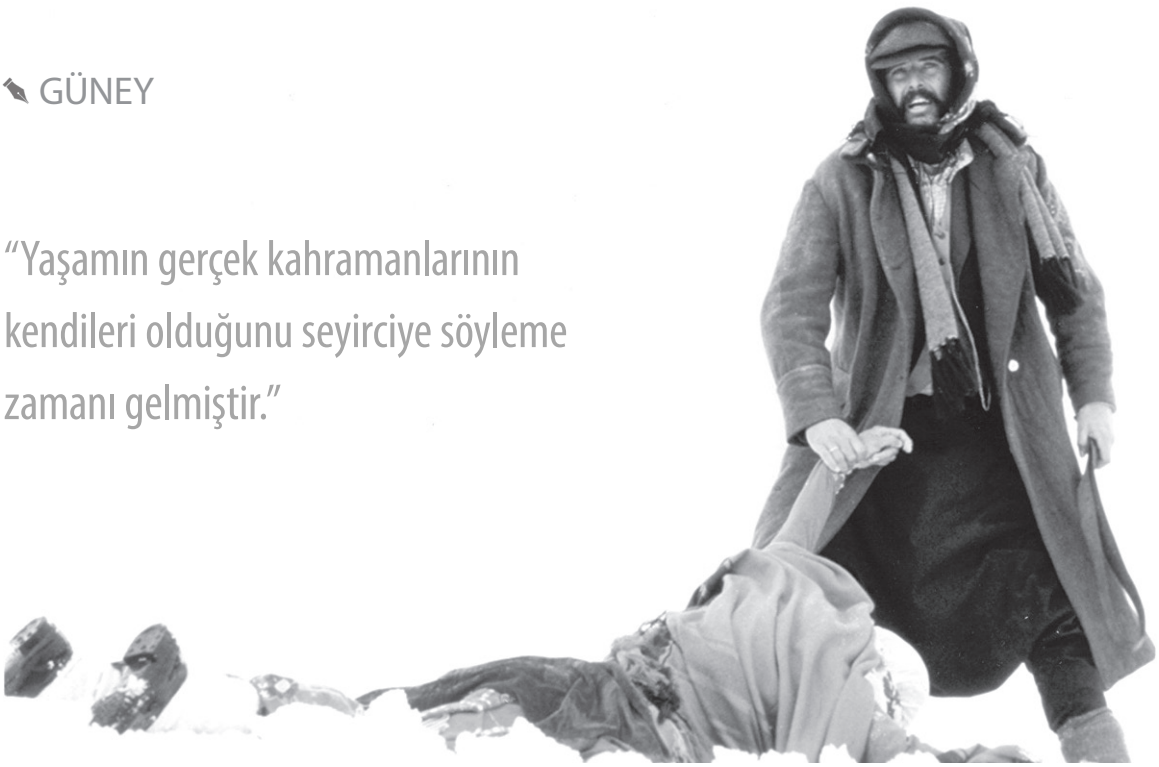
■ GÜNEY dergisinde yayınlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazılar elektronik adresimize Word dosyası ve ataç olarak gönderilmelidir. Son redaksiyon tarihi: Her sayı için, sayı çıkmadan üç hafta öncedir.

Sinemada “UMUT” Var!

Ölümünün 40. Yılında Yılmaz Güney Sineması Üzerine

GÜNEY

“Yaşamın gerçek kahramanlarının kendileri olduğunu seyirciye söyleme zamanı gelmiştir.”



“Halkın sanatçısı, halkın savaşçısıdır!“ şiarını kendine ilke edinen ve bu temelde eserler üreten Yılmaz Güney’in ölümünün üzerinden 40 yıl geçti. Kısa hayatına, onlarca ödüllü film, kitap ve fikirle dolu bir ömür sığdıran bu insanın yaşam öyküsünden öğrenilecek çok şey var. Örnek alınacak bir sanatçı, devrimci, sanatıyla devleşen bir sinema dâhisi ve daha yazmakla bitmeyecek değerlere sahip bir insan... Onu değerli kılan tüm özelliklerinin yanında hataları da olan; fakat bu hatalarını aşmak için mücadele eden ender insanlardan biri: Yılmaz Güney 40 yıldır aramızda değil.

Onun yokluğunu bir eksiklik olarak yaşayan bizler, bu değerli insanı saygıyla anmaktan daha fazlasını yapmamız gerektiğini biliyoruz. Kendi politik düşüncelerinin kopmaz bir parçası olan sanatını ve mücadele anlayışını ilerletmek, onun yöntemiyle sanatımızı işçilerin ve emekçilerin mücadelesinin aracı yapmak; hak ettiği bu saygıya anlam kazandırır. Söyleyecek son bir sözü olsaydı bu, kuşkusuz “Yılmak yok! Mücadeleye devam!” olurdu. Onun mücadelesini devam ettirenler olarak bu değerli insanı bir kez daha selamlıyoruz.

Onu bağrına basan emekçiler, kendi evlatlarından ayırt etmeyen yoksul halklar Yılmaz Güney’i unutmadı ve ne yazık ki düşmanları da onu unutmuyor. Her fırsatta adına kara çalınan, unutturulmaya çalışılan, sansürlenen ve

"Yılmaz Güney sinemasının temelinde toplumsal bilinç yer alır. Toplumsal bilinci oluşturan tüm çelişkiler sinemasıyla yeniden hayat bulur. Toplumsal zıtlıkların oluşturduğu çatışmaları hayatın doğal akışı olarak görmez, basite indirgemez, tüm çatışmaların temelinde yatan sınıfsal farklılığı gösterir. Bu yöntemle, politik ve nesnel koşulların yarattığı insan hayatları, onun sinemasının esas kahramanlarını oluşturur. "

yasaklanan Yılmaz Güney, halkının gözünden düşürülmeye çalışılıyor. Tüm bu çabalara rağmen başarılı olamadıklarını görüyoruz. Dünya sinemasında adından saygıyla bahsedilen, sinema yöntemiyle yeni sinemacılara ışık tutan, enternasyonal bir devrimci, komünist bir sanatçı olarak işçi ve emekçilerin haklı övgüsünü kazanan Yılmaz Güney, unutturulamaz ve yasaklanamaz. Onun sanatının büyüklüğü, sınırları aşan, canlı bir organizma gibi sürekli kendini yenileyen, halklarının sorunlarını evrensel sorunların parçasına dönüştürerek devrimcileşen sanatının büyüklüğü ve sağlamlığı karşısında hiçbir güç duramaz. Yılmaz Güney'in devrimciliği ve sanatının niteliği karşısında sürdürülen saldırılar, sadece düşmanlarını küçük düşürür. O, eserleri ile yaşayan ve eserleri ile mücadelesini sürdüren halkının savaşçısıdır.

Yılmaz Güney'in çoğunlukla sinemacı yönüyle adından söz ettirdiğini ve tanındığını biliyoruz. Türkiye sinemasında bir dönüm noktası olması, sinemaya kazandırdığı etkili yöntemler ve eleştirel, politik tavır sinemasının özünü oluşturmuştur. Yılmaz, sanatsal uğraşları içerisinde sinemanın etkisini keşfetmesiyle planlı çalışmalarını hayata geçirmiştir. O, sinemanın güçlü etkisini iyi değerlendirmiş, sinemasını

çağının en iyisi yapmıştır. Umut filmi ile başlattığı bu büyük dönüşümü sonra ki yapıtlarına da taşımıştır. En geniş emekçiler onun sinemasıyla yeniden hayat bulmuş ve umutlanmıştır. "Sinemada ‚Umut' Var!" sözümüzün gerçek karşılığı, onun filmlerinin oluşturduğu toplumsal etkinin tezahürüdür. Umut, insan kalabilmenin ayırt edici tek edimidir. Yılmaz Güney, bu en değerli insani vasfımızı sinemaya taşıyan, ona politik yön veren sinemasıyla örnek olmuştur.

Yılmaz Güney sinemasının temelinde toplumsal bilinç yer alır. Toplumsal bilinci oluşturan tüm çelişkiler sinemasıyla yeniden hayat bulur. Toplumsal zıtlıkların oluşturduğu çatışmaları hayatın doğal akışı olarak görmez, basite indirgemez, tüm çatışmaların temelinde yatan sınıfsal farklılığı gösterir. Bu yöntemle, politik ve nesnel koşulların yarattığı insan hayatları, onun sinemasının esas kahramanlarını oluşturur. Umut'un Cabbar'ı, Endişe'nin Cevher'i, Düşman'ın İsmail'i, Sürü'nün Berivan'ı, Hamo Ağası, Yol'un, Duvar'ın kadrajındaki tüm tutsaklar, filmlerinin hemen bütün karakterleri tek bir kahramanın, tek bir olay örgüsünün etrafında şekillenmez. Çok yönlü olayların çoğulcu biçimlerini birbirine bağlar. Kamerayı sıradan bir alıcı olmaktan çıkarır, deyiş yerindeyse "tanrı gözü" olur kamera onun elinde. Tüm çatışmaların sınıfsal nedenleri böylelikle devrimci anlam kazanır ve sosyalist bir bilince dönüşür. Sinemasının yüzeyini oluşturan bu bilinç, derinlerdeki akıntının suyu köpürtmesi gibidir. Politik etkiye sahip sinemasının izleyicide yarattığı değişim, geçici ve sıradan bir değişim olmasının ötesine geçer. İzleyicide bir tür altüst oluşa öncülük eder. İzleyici, düş dünyasına kabul ettiği bu devrimci fikirlerle karşılaşır ve ilerler. Yılmaz Güney sinemasının politik etkisi tam olarak böyledir.

Yılmaz Güney sinemasının kronolojik öyküsü de onun sinema anlayışının çerçevesini belirlemiştir. Umutsuzlar filminin mafya babası Fırat'ı öldürmüş, yerine tarihinin en büyük dönüşümünü gerçekleştirdiği Umut filminin yoksul Cabbar'ını koymuştur. Sinemada umutsuzluktan umuda evrilen bu süreçte, kronoloji işlemeye başlamıştır. Bir röportajında söylediği

gibi: *"Önüme şöyle bir program koymuştum: Sırasıyla köylüleri, işçileri, lümpenleri, sınıf değiştiren küçük burjuvaları vb.'lerini anlatan altı dizilik bir film…"* O, bu bilinçle sinemayı tercih etmiş, politik mücadelesini sinemaya taşımıştır ve anlattığı hikâyelerin en yakın tanığı olması, sinemasına ayrı bir gerçeklik kazandırmıştır.

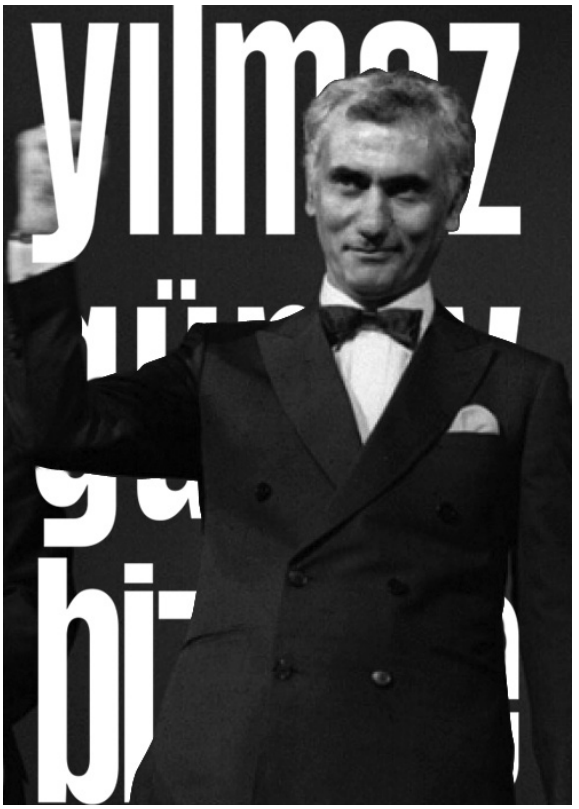
Onun sineması zayıf ve tek yönlü eleştiri içermez, eleştirisini güçlendiren politik özgünlüğü vardır. Çok yönlü eleştiri, sinemasının temelini oluşturur. Onun sineması, iktidara ve otoriteye yönelik radikal bir çıkıştır. Erkeğin egemenliğine ve kadınların bu egemenlikteki rollerine eleştiridir. Gerici inançların dayattığı çürümeye eleştiridir, toplumu abluka altına alan yoz kültüre eleştiridir. Umutsuz coğrafyanın, umutlanmaktan vazgeçmeyen insanların her şeyi kabullenişine eleştiridir. Onun sineması yaşamdır, sinemasında "Umut" vardır.

Yılmaz Güney sinemasının önemini tekrarlamaya ihtiyaç duymadan, bu önemin günümüz sinemacılarını olumlu olarak etkilediği, sinemaya yön veren etkisi sayesinde sinemanın gelişimine katkı sağladığı inkâr edilemez. Fakat öyle sanıyoruz ki henüz sinema dünyası içinde bunun kavranmadığı da başka türlü bir sorun olarak duruyor. Haklı olarak, sinema ile uğraşanların kendi ayırt edici yönleriyle özgünlüklerini kazanmak istemesi anlaşılır bir durumdur. Yılmaz'ın ustalığına saygı adı al-

tında da olsa onun çizgisinde sinema yapmak ayrı bir sorumluluk gerektirir. Kendilerinde bu sorumluluğu göremeyenler, meseleyi basit bir taklit sorunu olarak görürler ve bundan kaçınmak adına eserlerinin içeriğini gündelik yaşamın ahengi ile sınırlayarak pekiştirirler. Bu anlayışın sinemayı bayağılaştırdığını kabul etmek zor olmasa gerek. Birilerinden ikinci bir Yılmaz Güney olmasını beklemek ya da istemek bizi yanılgıya sürükler. Kimseden Yılmaz Güney olmasını beklemiyoruz. Nasıl ki ikinci bir 'Yol' çevirimi ilki ile aynı olmayacaksa –ki sinemada ikinci çevirimler çok defa yapılmıştır ve aralarında uyum sorunu olduğu bilinen bir gerçektir- sinemacılardan da Yılmaz Güney olmalarını beklemiyoruz. Esas kavranması gereken mesele, sinemacının kime ve neye, nasıl hizmet ettiğidir; sineması ile izleyiciye neyi söylediğidir. Bunun olduğu yerde, Yılmaz Güney'in örnek alınması, sinemasına duydukları saygı kadar anlayışını da rehber edinmelerini beklemek sinemayı yüceltir. Bunun yapılıyor olması, sinema eserine gölge düşürmez, eseri tek bir kalıba sokmaz. Nasıl ki Yılmaz Güney, kimsenin seviyesine düşmeyecek şekilde sinema tarihinde yerini alabildiyse, onun sinemasına yakınlaşarak daha ileri ve nitelikli işlerle adlarını duyurabilmeleri hepimizin isteği olabilir.

Toplum adına yapılıyor olunsa dahi estetik değeri olmayan, toplumun belleğinde yer etmeyen, donuk filmler istemiyoruz. Bireyci ve kişisel çıkarları yansıtan, lümpen eğilimli, hayattan kopuk temaların ve üstelik birbirlerinin ucuz birer taklidi olan filmlerin övgü ile karşılanması ticari ilişkilerin basit bir sonucudur. Günün modasını kendine çizgi edinerek film yapmaya çalışanların toplumun geri yönleri ile uzlaşmayı tercih etmesi de doğal olarak kaçınılmaz olur. Şiddeti meşrulaştıran, erkek cinsini yücelten, sorunu sadece insanın içgüdüsel davranışlarının sonucu olarak göstermeye çalışan, çağdaş sinema adı altında popülerlik kazanan onlarca filmin, sinemayı yaratan ustalara hakaret olduğunu hatırlatmakta yarar var.

Sadece iyi niyetle yapılmış eserlerin masum olabileceğini de düşünmüyoruz. Kadın sorununu 'aldatılan eş' olarak, yoksulluğu çaresiz



bir hastalıkmış gibi anlatan filmlerden usandık desek yeridir. Kahramanın yolculuğu ve başarı hikayeleri ile süslenen filmlerin nasıl bir niyet taşıdığı az çok anlaşılır ve bu filmlerin, halkı aldatan, halkın sorunlarını sistem içine hapseden, kurtarıcı devlet ve kurtarıcı baba figürlerinin öne çıkarıldığı, tamamı burjuva kültürüne hizmet eden bu filmlerin toplumsal çürümeyi beraberinde getirdiği açıktır. Yılmaz Güney'in Düşman filminde anlatmaya çalıştığı gibi, düşmanın sınırlarımız dışında olmadığını, içeride ve tepemizde salınan bir kılıç gibi tehdit oluşturduğunu anlatma zamanı gelmiştir. Yoksul emekçileri yerli ve yabancılar olarak ayıran ve birbirlerine düşman ettiren bu sistemi koruyanların esas düşmanlarımız olduğunu anlatan ve kavratan filmler, sinemada "Umut" olduğunu bize hatırlatıyor. Zavattini'nin söylediği gibi, "Yaşamın gerçek kahramanlarının kendileri olduğunu seyirciye söyleme zamanı gelmiştir."

Ağustos 2024

* Cesare Zavattini, Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler, Çev: Nijat Özön, Türk Dili Sinema Özel Sayısı

Sinema Öldü! **Yaşasın Sinema!**

"Her değişim, bir ölçüde bir kuğu şarkısıdır; bir ölçüde de bir büyük yeni şiirin başlangıcıdır."

Karl Marx

✎ Tuncay Özkaradeniz

Panayırların en kârlı eğlence olayından, insanın hayal dünyasını zenginleştiren ve yüksek coşku kazandırma etkisine sahip, tüm zamanların en etkili sanatına dönüşen sinema sanatı büyük bir gelişme gösterdi. Bizler ise henüz bu büyük gelişmenin kuğu seslerini dinler gibi keyfini sürüyoruz. Öyle sanıyorum ki yaşamın tadını çıkarmayı tek meziyetimiz olmaktan çıkarıp, bu büyük gelişmenin, doğmakta olanın müjdesini duyabilmek için dikkatimizi biraz daha fazla sanata yöneltmeliyiz. Ve isterseniz sloganımızı yineleyelim: "Sanat öldü! Yaşasın sanat!" Şimdi artık geçerli bir yol bulup yeni bir filme başlayabiliriz.

Kuşkusuz sinema sanatında, sinemayı sanatın tüm sorunlarının bir parçasına dönüştüren film kuramcıları da oldu. Bu nedenle sinema tarihinin tüm kavşak noktalarını belirleyen kimi özel yapıtların işleniş biçimi, sinemaya kazandırdıkları doku, ritim, konu ve amaç ile sinema sanatının sonsuz bir devinim içinde ilerleyişine önemli katkılar sağlandı. Bu filmlere ve onların yaratıcılarına insanlık olarak çok şey borçluyuz.

Bütün büyük ilerlemeler üretici güçlerin varlığı koşullarında oluşur; toplumsal ilişkiler ve toplumsal devrimler bu üretim ilişkileri içinde belirir ve sanat bu ilişkilerin sonucu olabildiği gibi onu doğuran ve yenileyen etkiye de sahiptir. Ve belki de rahatlıkla şu soruyu sorabiliriz artık: Sanat olmasaydı ne yapardık? Düşünün ki bir daha uyandırılamayacağınız bir kâbusun içindesiniz. Ya da kabul edelim kapitalizm henüz uyandırılmadığımız bir kâbus ve bunu kabul etmekte zorlanan büyük insanlık, bu büyük kâbustan uyandırılmayı bekliyor. Bütün bu yaşanılanlar ve korkularımız bizi nasıl hissettiriyor dersiniz? Aynı cevabı vereceğimize hiç şüphe yok! "Hayat çok acımasız!"

"(…) Sanat, kaosla oynanan bir oyun ve ona karşı verilen bir mücadeledir. Her zaman daha da

tehlikeli bir şekilde kaosa doğru ilerler ve ruhun daha geniş bölgelerini onun pençesinden kurtarır. Sanat tarihin de bir ilerleme varsa, o halde bu, kaostan kurtarılan bu bölgelerin daimî büyümesinden ibarettir. Film, zaman analiziyle bu doğrudan gelişim çizgisinde durur: Daha önce sadece müzikal formlarla dışa vurulmuş deneyimleri görsel olarak temsil etmeyi mümkün kılmıştır film. Ne var ki bu yeni olasılığı, bu hala boş formu gerçek hayatla doldurabilecek sanatçı henüz ortaya çıkmamıştır" [(1)] diyor Hauser. Biz ise şöyle söyleyebiliriz: Hayatın acımasızlığı karşısında çelişkileri anlamak ve anlamlandırmak için sanattan daha iyi bir reçete sunulamaz.

İnsan düşüncelerini yaşamın parçasına, onun deney ve uygulama alanına yöneltirken, sanata ihtiyaç duyduğunu daha iyi anlıyoruz. Tüm karmaşık devinimlerin ortak hareket biçimi, bir tür kargaşa biçiminde, aykırı olanların savaşı içinde yönelim gösterirken, sanat bilinci bu kaosu, kaos olmaktan çıkarır ve bir düzene, kalıba büründürür. Hayatın akışı içinde uzay ve zamanın birer ayırtına dönüştürür. Sanat, insan kalabilmenin vazgeçilmez kıstasıdır!

Tüm sanat olayları içinde sinema sanatının etkisi diğer sanat olayları ile ölçülemeyecek oranda yüksektir de. İlerici sayılabilecek çoğu sanat olaylarının anlaşılırlığı kolay olmuyor şüphesiz. Güçlü sanat olayları toplumsal ilginin kazanılmasında güçlükler çıkarır. Belki bu yüzden sinemanın toplumsal etkisi, onun izleyiciyle uyumlu birlikteliği ve dolaysız akışı, karmaşık olabileceği gibi çözülebilir olması, ulaşılabilirliğinin rahatlığı ve sıradan bir izleyicinin dahi yönelimine katkı sunması sinemayı diğer sanatlardan ayırır. Haklı olarak sinemayı ayrıcalıklı kılar.

Gerçeğe en dolaysız biçimiyle yönelen film sanatının insana ve doğaya yönelen tüm organize saldırılar karşısında üstün bir çaba içinde olduğuna inancımızı yitirmedik kuşkusuz. Kimi değerli filmlerin taşıdığı değerler de önemini kaybettirmedi. Hâlâ Odesa Merdivenleri'nin (Potemkin Zırhlısı) sinematografik temposu, Yol'un politik etkisi, Hiroşima Sevgilim'in barışçıl doğası, Umberto D.'nin insanlık onurunu koruma çabası, bu küçük dünyaların sinemadaki büyük etkisi yeterince umut vaat ediyor. Olması gereken, bu eserlerin bütünsel ve patetik yapısının (buradaki bütünselliğin konu içindeki karşılığı; etkili parçaların (sekans) oluşturduğu bütünlük olarak anlaşılmalıdır. Patetik ise tüm bu parçalar içinde duygusal etki yaratma işi olarak tanımlanır) değerini anlamak ve ilerletmek gerektiğidir. Bir yapıtı oluştururken, onun tüm parçalarının değeri göz ardı edilmeden işlenmelidir. İyi bir filmin parçası, onu sırtında taşıyan bütün parçalar ile bağımlı bir ilişki içinde olmalıdır. Birbiriyle çatışan, ne var ki birbirine bağımlı sayılabilecek parçalar, ancak yeni bir sanatsal yön kazandırabilir. Hayat da böyle işlemiyor mu zaten? Neden öyleyse hayatın bu zenginliğinden uzak dursun ki sinema? Hayat, ölüm ve yaşam arasında ki bir mücadele ise, sinema bu mücadelenin öykülerini taşımak zorundadır!

Etkili parçaların bir araya gelerek etkili ve işe yarar bir bütünü oluşturması, parçaların yalnızca birinin özelliği değildir. Parçaların her birinin bir arada olmasının sonucu, yine onun diyalektik birliği ile yeni ve etkili bir bütünüdür. Sinemada bunu anlamlı kılan, ona sinematografik alan açan, bütün ölü nesnelerin etrafındaki diğer unsurlarla anlam kazanmasıdır. Bu anlam, ölü nesnelere sinema ile hayat kazandırma biçimidir. Einsenstein'in sinemada uyguladığı *örgensel** kuram anlayışı belki de bu yüzden dikkate alınmalıdır. (**Örgensel* için 2 numaralı dipnota bakınız!)

"Ne var ki, örgensel bir sanat yapıtında, bir bütün olarak yapıtı besleyen öğeler, bu yapıtı düzenleyen bütün öğelere sızarlar. Tek ve aynı kanun, yalnız bütünü ve bunun her parçasını değil, aynı zamanda düzenleme işine katılan her alanı da kapsar. Tek ve aynı ilke, bütün alanları besler, bunların her birinde kendi ayırt edici nitel belirtilerini geliştirir. Kaldı ki ancak böyle bir durumda insan herhangi bir yapıtın örgenselliğinden söz açabilir. Çünkü biz burada örgeni Engels'in Doğanın Eytişimleri'nde (Doğanın Diyalektiği) yaptığı şu tanımdaki gibi anlıyoruz: "…Örgen, hiç şüphesiz üstün bir birliktir.) [(2)]

Öyleyse sinemamız bu *'örgensel'* yapının dolaysız bağımlılığından, onu oluşturan toplumsal ilişkiden kopmadan gerçeğe yaklaşmak zorundadır; gerçeğin eleştirisine politik katkı

POTEMKİN ZIRHLISI

sunmalıdır. Eserdeki gerçeğin sadece küçük bir parçası, onu politik, eleştirel gerçekçi kılmaz; bütünü oluşturan her parçası içinde bu görüşü benimsemelidir. Amaç, onu kuru bir propaganda aygıtına dönüştürmek değil; *'örgensel'* yapısına tutarlı bir birliktelik oluşturmak, izleyiciyi düşündürürken harekete geçirmek, insanın eylemine yön vermek olmalıdır. Engels'in söz ettiği gibi; sıradan bir birlik değil *"üstün bir birlik"* olmalıdır.

Sinema henüz genç sayılabilecek bir sanat ve sinemayı henüz sanata dönüştürenler, mütevazı anlayışları ile bunun ölçüsünü iyi biliyor. Sinema ukalalığı kabul etmez ve bu yüzden esas işler her zaman kameranın gerisinde gerçekleşir. Eser, bu arka planın, bu alçakgönüllü ve fakat kendi içinde gerçekleşen büyük çatışmaların sonucudur. Bütün filmleri aynı değer ölçüsüyle eleştirdiğimizde aralarında farklılıkların olacağı kesin, bu farklılıklar içerisinde değeri yüksek ve karmaşık olanın halk içinde beğeni kazanmasının kuşkusuz kolay olmadığını da biliyoruz. Yüksek sanatın anlaşılırlık sorunu temelde eğitim sorunudur, sorunun varlığı ile eser karmaşık bir görünüm kazanır. Sanatçı, eserin değer ölçüsünü basitleştirerek sorunu çözme ihtiyacı duymaz ve duymamalıdır. Günümüzde ise bu ölçünün sadece beğeni ölçüsü ile sınırlandırılması, endüstrileşmenin getirdiği ticari ilişkilerin basit bir sonucudur.

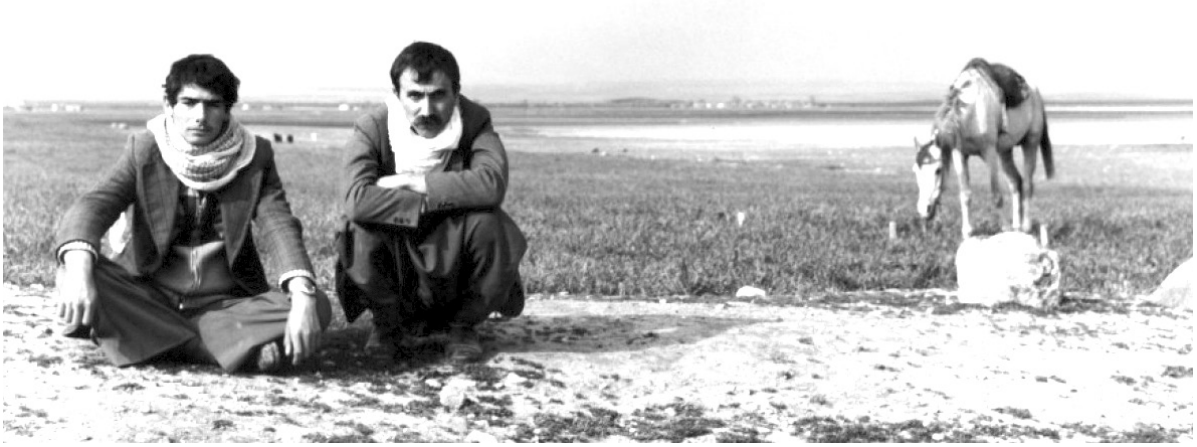
İzleyicinin çoğunluğu için de beğeni ilk önceliktir. Para ile satın alınmış diğer bütün nesneler gibi, bu birkaç saatlik seansın satın alınması karşısında çoğunluk beğenebileceği, kendi kültür anlayışının beğenisine yakın filmleri tercih eder. Bir film bunun için ve bu anlayışla yapılıyorsa, başarısı sadece nicel bir sorun olarak belirir. Fakat sinema tarihinin köşe başında bir yer tutmak istiyorsa, önceliği ilk olarak bu yanılsamadan kurtulmak olacaktır. Genel anlayışların bu niteliksizliği, yine de her şeye rağmen değerli eserlerin benimsenmesinin önünde engel değildir. Seyircinin kazanılması ve onu, eserinin parçasına dönüştürmesi ayrı bir iş olsa da bü-

tün bu çatışmalar içinde film sanatının çekici bir yapıya ulaştığı ve kendi dilini oluşturduğu da söylenebilir. Yine de sinema, diğer bütün sanatlar içinde ilerlemesi yüksek ve kolay anlaşılır olandır. Sinema için esas sorun bu geniş izleyici çevresinin beğenisini genişletmek ve toplumsal gerçeğin değişim koşullarının bir parçası, süre giden bu çatışmanın bir parçası veya onun ön koşullarının bir parçası yapmak sorumluluğundan vazgeçmemesidir. Usta yönetmen Vittorio De Sica'nın Sinema Üzerine Söylevinde de hatırlattığı gibi: *"Sinema yılmaksızın ilerlemeli ve önüne çıkan bütün ekonomik ve siyasal engellerle, güvensizlik ve düşmanlıkla mücadele etmelidir. Bugün alıcımızı bu en büyük, en iyi anlatım aracını bayağılıklar için kullanmaya hakkımız yoktur."*

Tarihimizin büyük düşünürleri yaşıyor olsalardı, en derin konuları sinemayla yansıtmayı ve belki de onun bir parçası olmayı seçerlerdi. Usta yönetmenlerin ve senaristlerin aynı zamanda çağlarının önemli düşünürleri olması bundandır. Bu eşsiz tarihin ayırt edilir örnekleridir: Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Zavattini, Griffith, Yılmaz Güney, Béla Balázs vd… Onlar için sinema sadece bir tutku değildi kuşkusuz. Politik, estetik ve felsefi tutumlarını sinemalarının birer ayırtına dönüştürmeleri için seçtikleri alanlardı. Eserlerinin dinamik ve büyüleyici etkisinin, hiç kuşkusuz bu tutumlarından kaynaklandığı yadsınamaz. Sinemada uzman olmak teknik bir kabiliyet gerektirdiği gibi; bir düşüncenin de parçası olmak eserin yaratılmasında etkin rol oynar. Aksi hâlde kuru bir güldürüden, duygusal bir trajediden, anlamsız bir hiçlikten öteye gidemeyeceği gibi; tüm bu boşlukların süslenmesinden oluşmuş filmlerde kaçınılmaz olur.

Olağandışı süslenmiş bir yüzeyin parıltısı genellikle onun özünün fukaralığından gelir. Yükselen teknolojinin yarattığı göz kamaştıran sahnelerin mükemmelliği, coşkulu performanslar ve bitmek bilmeyen, oldukça yorucu bütün sahnelerde "Hayat nerede?" diye sormak gerekiyor. *"En kötü filmde dahi önemli 5 dakika her zaman vardır"* sözünü çok defa duyarız. Sanıyorum ki bu filmleri dikkate değer bulan bilinçli kimseyi tanımıyorum ve De Sica'ya bir kez daha katlıyorum: Sinemayı *"bayağılıklar için kullanmaya hakkımız yoktur."*

Vasat filmlerin unutulacağı ve zamanla yok olacağı ise son derece iyimser bir tespit. Bir şekilde dönem dönem nostalji rüzgârlarıyla olur olmaz her yerde karşılaşıyoruz. Bu kadar hızlı ve ulaşılır olmalarının yanı sıra, yine bir şekilde ve hâlâ ilkel de olsalar, eğlenmenin en kolay yolu oluyorlar. Kuşkusuz, değerli saydığımız yapıtlara ulaşmak da aynı ölçüde kolaylaştı; fakat fantezi dünyamızı çevreleyen bu vasat filmlerle sürekli karşılaşmak oldukça önemli bir sorun. Bu filmlerin henüz devam eden varlığı toplumsal gelişmeyi de zorlamaktadır. Marx'ın da söylediği gibi *"Yalnızca yaşayanlardan değil, ölülerden de çekiyoruz."* [3] İşte sinemayı yaşatacak olan yine sinemacının niteliğidir. Ölüleri ait oldukları çukura gönderecek olan da bu nitelikli ama yeniyi yaratabilecek, aynı zamanda cesur sinemacılar sayesinde olacaktır.



Yol Filmi, 1982

"Sinema bir savaş aracı olduğuna göre, sinemacı da bir savaş adamından başka bir şey değildir. Sinemacı her vakit, çalışmasının her anında savaş adamıdır. Son nefesine kadar düşünceleri uğruna, sansürün muhtemel dizginine karşı uğraşmalıdır. Pek tabii, basit bir zanaatçı olarak, ekmeğini kazanmak için ancak sipariş üzerine filmler çeviren yönetmenden söz etmiyorum. Hayır, gerçek yönetmen, kemancının kemanına ya da ressamın fırça ile paletine beslediği saygıyı sinema için besleyen kimsedir." [4]

Sinemanın diğer genel sorunlarından biri de gerçek dışı, spekülatif kurgu ile sinemayı anlamsız, şekilsiz yapma çabası sayılabilir. Kuşkusuz bu tartışmaya açık bir konu ve tam olarak katkı sunmak için olmasa da değinilmeden geçilemeyecekte bir sorun.

Hayal (imgelem), nesnenin anlamını yüceltir, onu basit olmaktan kurtarır ve faydalı kılar. Düş dünyasının sembolleşen efektleriyle dolup taşar ve ortaya fantezi ile kurulmuş ve tüm insanlığın ortak bilincini oluşturan sanat ve kültüre dönüşür. Bu, gerçeğin içindeki gerçek dışının gelişimi ile mümkün olur. Gerçek dışılık ancak gerçeğin içinde olgunlaşır. Filmi, düş anlamına gelen bir dil sürçmesi olarak kabul edersek eğer, tıpkı düşlerimizin gerçek yaşamla olan bağını görmezden gelemeyeceğimiz gibi, filmlerin de gerçek yaşamla bağını kopartmaması gerektiğini anlarız. Aksi hâlde izlediğimiz, basit bir gölge oyunundan ibaret olur. Ancak bir şeyi herkesin gördüğü gibi değil, onu evrensel bir yanılsamaya dönüştüren; ama bunu yaparken gerçeklerden kopmayan ve gerçeği değiştirmeye hizmet eden, kaba slogancılığa düşmeyen filmleri başarılı sayarım.

Kocaman insanların çocuk olmaları, çocuk saflığına erişmeleri ve her şeyi en saf hâliyle öğrenebilmeleri ne kadar zor ise ayaklarımıza dolanan bu kültür yumağından, bu bilgi dağınıklığından kurtulmak ta o kadar zor bir iş. Bu yüzden her ileri atılımda olduğu gibi, film yaratıcısını da oldukça zor görevler bekliyor. Gilles Deleuze'un söylediği gibi;

"Büyük yönetmenler kavramlar yerine hareket-imgelerle, zaman-imgelerle düşünürler. Sinema alanındaki içi boş üretim oranının bunca yüksek olması bunu çürütmez: kıyas kabul etmeyen ekonomik ve endüstriyel sonuçları olsa da sinemada durum herhangi başka bir alandan daha kötü değildir. Bu yüzden sinemanın büyük yönetmenleri sadece biraz daha kırılgandır. Sinema tarihi uzun bir şehitler menkıbesidir. Yine de sinema, bu yönetmenlerin her şeye rağmen icat etmeyi ve bizlere ulaştırmayı başardığı yeri doldurulamaz özerk biçimler altında, sanat ve düşünce tarihinin bir parçasını oluşturmakta diğer alanlardan geride kalmaz." [5]

Diyebiliriz ki sinemayı bayağılıktan kurtarmanın geçerli tek yolu, ilerici, devrimci sinemacıların kendilerine duyulan güveni arttırmalarıyla mümkün olacaktır. Savaş ve Barış'ı hiç okumayan biri bile Tolstoy'u sevebilir, sözlerine inanır; Schiller'in de öyle, Şeyh Bedrettin'in de söylediklerine sonsuz güveniriz. İşte film yaratıcıları da toplumda bu güveni yaratma çabası içinde olmalılar. Ancak bu yaratıldığı ölçüde, izleyiciler eserlerin anlaşılması zor bile olsa derine inmek için çaba göstereceklerdir.

Dipnotlar:

[1] Sanatın Toplumsal Tarihi, cilt 4, Arnold Hauser, s. 335, Kırmızı Yayınları, Çeviren: Duygu Şahin

[2] Filmin Yapısı, Iskusstvo Kino Dergisi 1939, S.M. Eisenstein, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Çeviren: Nijat Özön

* TDK, "örgensel" kelimesinin karşılığını "organik" olarak belirtmiştir. Nijat Özön, çeviride bir kavram yaratmaya çalışmış, ancak bu yeterli olmamış. Belki de "organik" kelimesini fazla yabancı bulduğu için böyle yapmıştır. Ancak "örgensel" kelimesini kullanarak sorunu çözmek yerine, onu daha az anlaşılır hâle getiriyoruz. Bu nedenle, "örgensel" yerine "etkili parçaların bir araya gelerek etkili ve işe yarar bir bütünü oluşturması" tanımını yapmayı daha uygun buluyorum.

[3] Karl Marx, Kapital, cilt 1, s. 17, Sol Yayınları, Almanca Birinci Baskıya Önsöz, Onuncu Baskı, 2011, Ankara.

[4] Sinema, Georg Wilhelm Pabst, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Çeviren: Nijat Özön

[5] Sinema Cilt 1, Hareket-İmge, G. Deleuze, s. 10, Norgunk Yayınları, Çeviri: Soner Özdemir

Ağustos 2024

31.ULUSLARARASI

ADANA ALTIN KOZA

FİLM FESTİVALİ

23-29 EYLÜL

31. INTERNATIONAL ADANA GOLDEN BOLL FILM FESTIVAL
23-29 SEPTEMBER

23-29 Eylül tarihlerinde gerçekleşecek 31. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali'nin Nuri Bilge Ceylan başkanlığındaki Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması jürisinde, oyuncu ve yönetmen Mehmet Aslantuğ, oyuncu Serenay Sarıkaya, yazar ve senarist Nermin Yıldırım, yönetmen ve senarist Mustafa Kara, kurgucu Ayris Alptekin ile yazar, film eleştirmeni, küratör Müge Turan yer alıyor.

Sinemamızın en önemli auteur yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan'ın başkanlığını yapacağı jüride; 1994'te Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu seçildiği "Yalancı", "Bir Kadının Anatomisi", "Akrebin Yolculuğu", "Yengeç Sepeti" gibi ödüllü filmler ve "Bir İstanbul Masalı", "Hanımın Çiftliği" gibi dizilerin oyuncusu ve yönetmen Mehmet Aslantuğ, "Şaşkın", "Plajda", "Behzat Ç. Ankara Yanıyor", "Lale Devri", "Medcezir", "Şahmaran", "Kimler Geldi, Kimler Geçti" gibi film ve dizilerin oyuncusu Serenay Sarıkaya, "Ev", "Misafir", "Dokunmadan", "Unutma Dersleri", "Unutma Beni Apartmanı" kitaplarının yazarı ve senarist Nermin Yıldırım, "Umut Adası" ve "Kalandar Soğuğu" filmlerinin yönetmeni ve senarist Mustafa Kara, "Kar", "Kumbara", "Beni Sevenler Listesi", "Yurt" filmlerinin kurgucusu Ayris Alptekin ile yazar, film eleştirmeni ve küratör Müge Turan yer alıyor.

SİNEMA UMUTTUR, SİNEMA DAYANIŞMADIR

Adana'nın Kimliği

✎ Hüseyin Orhan

Altın Koza A. Ş. Genel Müdürü

"Yüzyıllardır farklı kültürlerin ve kimliklerin bir arada yoğrulduğu büyük bir kültürel mozaik olma özelliği taşıyan Adana, Anadolu'nun tüm farklılıklarını içinde barındıran bir Türkiye minyatürüdür. Bu rengârenk kültürel mozaiğin içinden çıkan, birbirinden özgün yazarlar, şairler, ressamlar ve sinemacılar bunun en somut örnekleridir. Bu sanatçılar, kendi alanlarındaki üretimleriyle geçmişten günümüze kadar ülkemizin kültür ve sanat yaşamına getirdikleri yeniliklerle yön vermişlerdir. İşte bu muhteşem insan kaynağı, Adana'yı yerel bir kentten çok uluslararası bir marka hâline getirmiştir. "

Kentlerin kimliğini o kentin tarihi, kültürü, coğrafi ve sosyal yapısı belirler. Bu unsurlar, kentin karakterini ve benzersizliğini oluşturmaktadır. Adana'da öne çıkan unsur ise kültür ve sanat hayatıdır. Bunu ise kültürel çeşitliliğin ve çok sesliliğin yarattığı zenginliğe borçlu olduğumuzu düşünüyorum.

Yüzyıllardır farklı kültürlerin ve kimliklerin bir arada yoğrulduğu büyük bir kültürel mozaik olma özelliği taşıyan Adana, Anadolu'nun tüm farklılıklarını içinde barındıran bir Türkiye minyatürüdür. Bu rengârenk kültürel mozaiğin içinden çıkan, birbirinden özgün yazarlar, şairler, ressamlar ve sinemacılar bunun en somut örnekleridir. Bu sanatçılar, kendi alanlarındaki üretimleriyle geçmişten günümüze kadar ülkemizin kültür ve sanat yaşamına getirdikleri yeniliklerle yön vermişlerdir. İşte bu muhteşem insan kaynağı, Adana'yı yerel bir kentten çok uluslararası bir marka hâline getirmiştir.

Geçmişte neredeyse her mahallesinde bir sinema bulunan ve bu özelliğiyle bir sinema kenti olarak anılan Adana, sektöre kazandırdığı yönetmenler, yapımcılar ve sinema emekçileriyle sektörün kalbinin attığı bir merkez olma özelliğini, Altın Koza Film Festivali ile taçlandırmış ve festivale uluslararası bir boyut kazandırmıştır.

Sinema sektörü, pandemi ve sonrasında yaşanan ekonomik krizin etkisiyle zor bir dönemden geçmesine rağmen; Altın Koza Ulusal Uzun Metraj ve Belgesel Film Yarışması'na 135 filmin başvurması, sektörün Altın Koza'ya verdiği değeri göstermektedir.

Jüri başkanlığını filmleriyle uluslararası alanda büyük başarılar elde etmiş usta yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın yapacağı, Ulusal Uzun Metrajlı Film Yarışması'nda bu yıl finale kalan 11 filmin 5'inin Türkiye, 5'inin ise dünya prömiyerine ev sahipliği yapacağız. Ayrıca festivalin yarışma bölümlerinde bulunan 67 filmden, başvuru yapan 2 Türkiye ve 2 dün-

ULUSLARARASI
ADANA ALTIN KOZA FİLM FESTİVALİ'NDE
ONUR ÖDÜLLERİ

DEMET AKBAĞ ve UĞUR POLAT'a

verilecek.

ULUSLARARASI
ADANA ALTIN KOZA FİLM FESTİVALİ'NDE
EMEK ÖDÜLLERİ

MUZAFFER HİÇDURMAZ, GÜLER ÖKTEN ve MAZLUM KİPER'e verilecek.

ya prömiyeri içeren 8 belgesel film finalistini, 51 ülkeden 535 filmin başvurduğu ulusal kısa film yarışmasında 20 finalisti, 201 başvurunun olduğu öğrenci kısa film yarışmasında ise 26 finalisti Adana izleyicisiyle buluşturacağız.

Bu yıl ilk defa yarışmaya dâhil edilen Edebiyat Uyarlaması Uzun Metraj Senaryo Yarışması, Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Muzaffer İzgü gibi usta yazarların doğduğu topraklara saygı duruşu niteliğinde olacaktır.

Festivalin bu denli gelişip Türk sinemasının en prestijli parçalarından biri hâline gelmesi, hiç kuşkusuz Adana halkının sinemayla olan güçlü bağları sayesindedir. Bu nedenle yazlık sinema gösterimleri, şehir merkezinden ilçelere, ilçelerden köylere kadar geniş bir gösterim ağına yayılacaktır.

55. yılında 31.'sini gerçekleştirmekten büyük onur ve gurur duyduğumuz Uluslararası Altın Koza Film Festivali kapsamında, 14 ilçenin tamamında gezici sinema ile ilçe merkezi ve köylerde, 4 merkez ilçede kurulacak yazlık sinemalarda ve mahalle gösterimleriyle tüm halkımızı açık hava sinemalarıyla buluşturacağız.

Tüm bunların yanında, bir gezici sinemamız "SİNEMA UMUTTUR, SİNEMA DAYANIŞMADIR" mesajıyla, ülkemizi derinden sarsan 6 Şubat depreminden ağır şekilde etkilenen Hatay, Maraş, Kilis, Osmaniye, Adıyaman ve Malatya şehirlerinde gösterimlerini sürdürecek. Ayrıca, sinema salonlarımızda dezavantajlı bölgelerde eğitim almakta olan 3.000 ilkokul ve ortaokul öğrencimizi sinema ile tanıştıracağız.

Son üç festivalde, iklim kriziyle mücadele ve sürdürülebilirlik, festivalin teması olmaktan çıkarak festivalin içeriğinin bir parçası haline geldi. Bu amaçla misafirlerimizin ulaşımının büyük bölümünü ABB'ye ait elektrikli otobüsler ve sponsorlarımızın hibrit araçları ile gerçekleştireceğiz. Ayrıca, sinema salonlarına gelip film izleyen her öğrencimiz için de Adana'da orman yangınlarında yok olan bir bölge ağaçlandırılacaktır.

Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi ile yaptığımız protokol çerçevesinde başlattığımız ve bu yıl 3.'sü gerçekleşecek olan Çukurova Altın Koza Film Akademisi ile sektör ve akademiyi bir araya getirerek öğrencilerimize

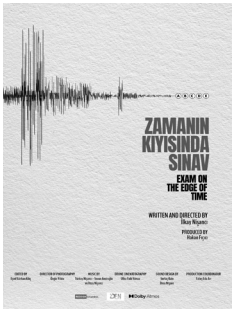
hem bir festival deneyimi hem de henüz mezun olmadan sektöre dâhil olma fırsatı sunuyoruz. Bu yıl, yine 20'den fazla üniversiteden aramıza katılacak olan 100'ü aşkın öğrencimizi akademimizde ağırlayacağız. Senaryo, görüntü, kurgu, sanat ve yapım alanlarında akademi ve sektörden konuklarımızla gerçekleşecek olan Çukurova Altın Koza Film Akademisi, Sundance ödüllü yönetmenimiz Tolga Karaçelik'in yönetmenlik eğitimiyle sona erecek.

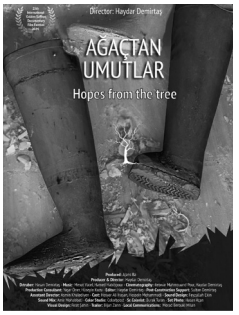
Altın Koza'nın bir görevi de sinemanın büyülü dokunuşuyla hepimizin hayatına girmiş olan sinema emekçileri ve yıldızlarını hatırlatıp onurlandırmaktır. Bu amaçla verilen ödüllerin ilki, açılış gecemiz olan 23 Eylül'de; roman ve öyküleri sinemamıza ilham olmuş Adanalı yazar Orhan Kemal'in anısını yaşatmak ve sinemamıza katkı sağlayan emekler adına sinema emekçilerine verilecek ödüller; yönetmen, senarist ve oyuncu yönetmeni Muzaffer Hiçdurmaz'a, oyuncu Güler Ökten'e ve oyuncu, tiyatro yönetmeni ve seslendirme sanatçısı Mazlum Kiper'e takdim edilecek. Orhan Kemal Emek Ödülleri, 23 Eylül Pazartesi akşamı düzenlenecek Açılış Töreni'nde sahiplerini bulacak.

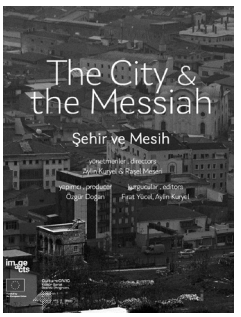
Sinemamıza verdikleri emeğin yanı sıra kariyerleri boyunca olağanüstü başarı elde etmiş, halkımızın sevgisini ve takdirini kazanmış, benim de hayranlıkla izlediğim iki büyük ustaya, Demet Akbağ ve Uğur Polat'a, 26 Eylül'de Altın Koza Onur Ödülleri takdim edilecek.

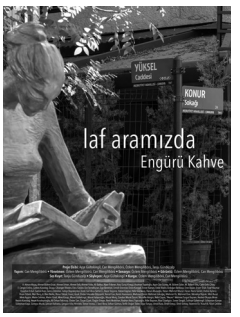
Festivalimizde, 1969'da "Seyyit Han" ile En İyi Erkek Oyuncu seçilen, 1970'de "Umut" filmi ile kazandığı birincilik ödülünün parasını filmde yer alan oyuncular arasında paylaştıran ve 1971'de "Ağıt, Acı, Umutsuzlar" filmleri ile tüm ödülleri toplayarak bir Altın Koza efsanesine dönüşen, Altın Palmiye ödüllü Yılmaz Güney'i, ölümünün 40. yıl dönümünde özel bir sergiyle anacağız. 1970 yılından bu yana yaptığı çalışmalarla en büyük Yılmaz Güney arşivine sahip olan Tahir Yüksel'in koleksiyonundan yararlanılarak hazırlanan sergide, usta oyuncunun hayatı ve sanatı tüm yönleriyle ele alınacak ve sanatseverlerle buluşturulacaktır. Güney'in arkadaşı Tahir Yüksel'e yazdığı ve serginin de adı olan "Endişesiz bir dünya, endişesiz bir ülke" temennisinin gerçekleşmesi umuduyla…

Eylül 2024









31. ULUSLARARASI

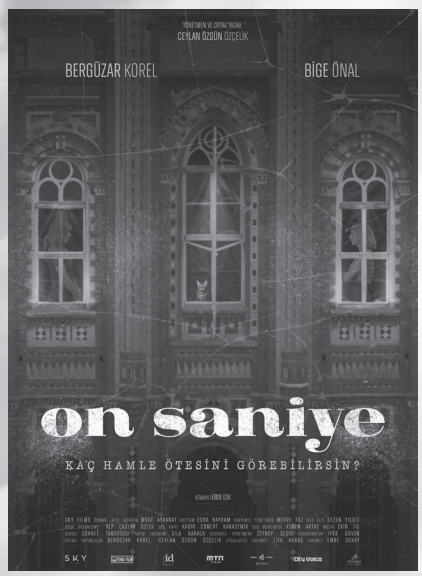
ADANA ALTIN KOZA

FİLM FESTİVALİ

23-29 EYLÜL

31. INTERNATIONAL ADANA GOLDEN BOLL FILM FESTIVAL

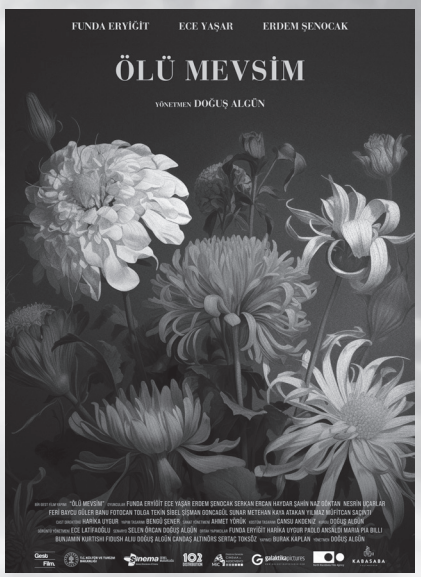
23-29 SEPTEMBER



On Saniye

Ceylan Özgün Özçelik

Dünya Prömiyeri



Ölü Mevsim

Doğuş Algün

İlk Uzun Metraj;

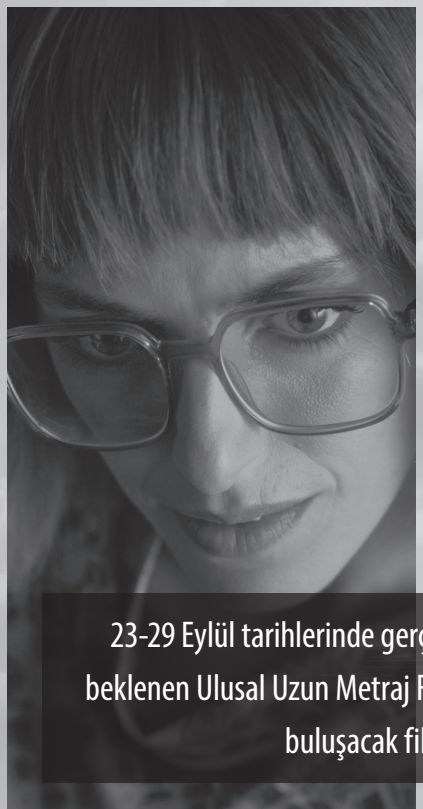
Dünya Prömiyeri

Su Yüzü

Zeynep Köprülü

İlk Uzun Metraj;

Dünya Prömiyeri



23-29 Eylül tarihlerinde gerçekleşecek 31. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali'nin merakla beklenen Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması'nda finale kalan 11 filmin 10'u Türkiye'de ilk kez seyirciyle buluşacak filmlerden, 5'i de dünya prömiyerini festivalde yapacak.

ADANA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ

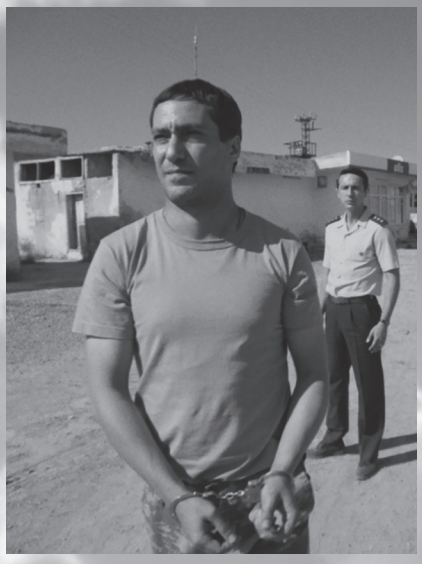
ULUSLARARASI ADANA 31. altın koza FİLMFESTİVALİ

Ulusal Uzun Metraj Yarışma Filmleri

Döngü

Erkan Tahhuşoğlu

Dünya Prömiyeri



Gecenin Kıyısı

Türker Süer

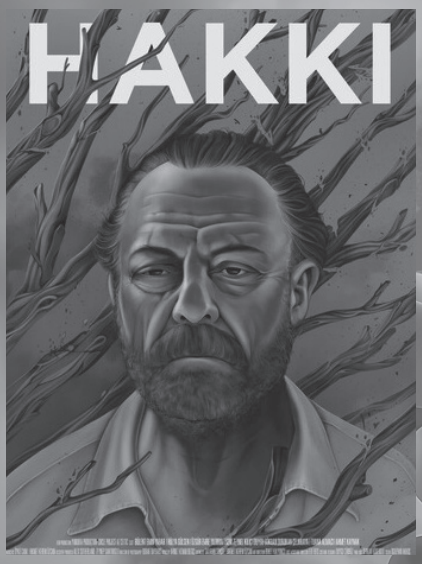
İlk Uzun Metraj. Türkiye Prömiyeri. Dünya Prömiyeriini 6 Eylülde 81. Venedik FF'de yapacak.

Bildiğin Gibi Değil

Vuslat Saraçoğlu

ADANA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ

31. ULUSLARARASI ADANA Altın Koza FİLMFESTİVALİ



Hakkı

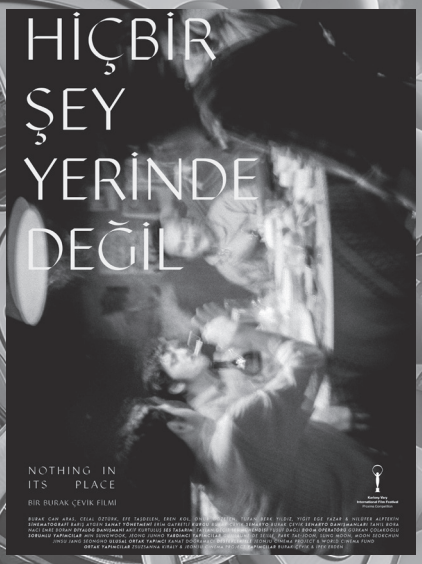
Hikmet Kerem Özcan

Türkiye Prömiyeri; İlk Uzun Metraj; Aegean Film Festivali (dünya prömiyeri); Montreal Uluslararası Film Festivali " Onur Mansiyonu";23. Altın Koza FF'de Öğrenci Kısa Film yarışmasında kısa filmi yarışmış

Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri

Murat Fıratoğlu

İlk Uzun Metraj; Türkiye Prömiyeri; Dünya Prömiyeri : Venedik Film Festivali Orizzonti bölümü 6 Eylül 2024



Hiçbir Şey Yerinde Değil

Burak Çevik

"Türkiye Prömiyeri; Uluslararası Prömiyer : Karlovy Vary"

Türkiye'de ilk kez Adana'da

Eylül'de Venedik Film Festivali'nde dünya prömiyerini yapacak "Gecenin Kıyısı" ve "Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri", Karlovy Vary Film Festivali'nde gösterilen "Hiçbir Şey Yerinde Değil" ve Locarno Film Festivali'nin Ana Yarışması'nda gösterilen "Yeni Şafak Solarken", Türkiye'de ilk kez Adana'da izleyici karşısına çıkacak.

Yeni Şafak Solarken

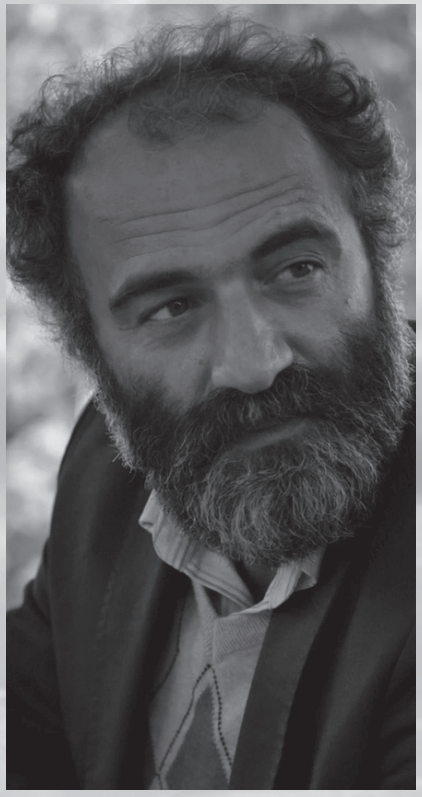
Gürcan Keltek

Türkiye Prömiyeri; Dünya Prömiyeri: Locarno Film Festivali Ana yarışmaDünya Prömiyeri

UMUT-HÊVÎ

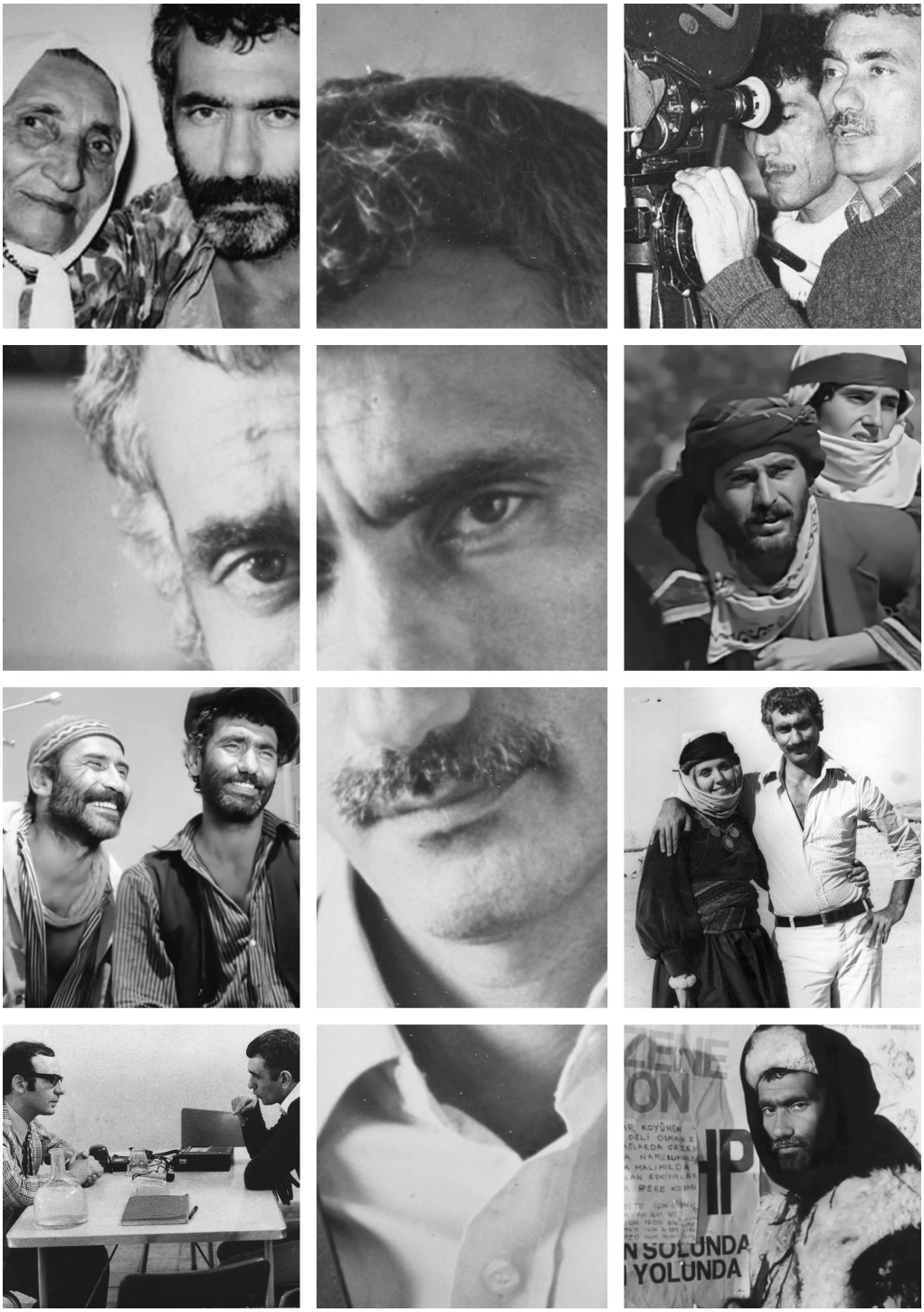
Orhan İnce

Dünya Prömiyeri



Bu yıl jüri karşısına, Vuslat Saraçoğlu'nun "Bildiğiniz Gibi Değil", Erkan Tahhuşoğlu'nun "Döngü", Türker Süer'in "Gecenin Kıyısı", Hikmet Kerem Özcan'ın "Hakkı", Murat Fıratoğlu'nun "Hemme'nin Öldüğü Günlerden Biri", Burak Çevik'in "Hiçbir Şey Yerinde Değil", Ceylan Özgün Özçelik'in "On Saniye", Doğuş Algün'ün "Ölü Mevsim", Zeynep Köprülü'nün "Su Yüzü", Orhan İnce'nin "Umut" (Hêvî) ve Gürcan Keltek'in "Yeni Şafak Solarken" adlı filmleri çıkacak ve sinemaseverlere Altın Koza heyecanı yaşatacaklar.

"Döngü", "On Saniye", "Ölü Mevsim", "Su Yüzü" ve "Umut" (Hêvî) dünya prömiyerlerini Adana Altın Koza Film Festivali'nde yaparken, finalistlerden ayrıca, "Gecenin Kıyısı", "Ölü Mevsim", "Su Yüzü" ve "Umut" (Hêvî) da yönetmenlerin ilk uzun filmleri olarak festivalde seyirciyle buluşacak.



“Sadece teoriyi bilmek sanatçı olmak için yeterli değildir. Sanatçının doğru bir dünya görüşü kazanması, sanatsal işlevini doğru bir temele oturtması için gereklidir. Ancak bu temel üzerinde sanatının ustası olmalıdır.”

Yılmaz Güney

(Siyasal Yazılar cilt I, 2. Bölüm)

“Halkın Sanatçısı, Halkın Savaşçısı”

Yılmaz Güney

GÜNEY

Yılmaz Güney’in ölümünün üzerinden 15 [1] yıl geçti. Fakat o halkına hizmet eden her sanatçı gibi, bugün de eserleriyle halkın içinde yaşıyor. Bu yıl, onun en önemli sinemasal yapıtlarından biri olan “**Yol**” filmi çekiminden 17 yıl sonra ilk kez Türkiye seyircisiyle buluşma imkânı bulduğunda, filmin emekçi kitleler tarafından sevgi ve coşku ile karşılanması, onun bugün de halk yığınlarının sevgilisi olduğunu gösteriyor. Burjuvazinin, egemenlerin Yılmaz Güney’i siyasi kişiliğinden soyutlayıp yalnızca “büyük Türk sinemacısı” olarak tanıtıp sahiplenme çabaları boş. Emekçi yığınlar ona kendilerinden biri olarak sahip çıkıyorlar.

Siyasi kimlik ile sanatçılığın birbirinden soyutlanmasına kesinlikle karşı çıkan Yılmaz Güney’i emekçi yığınlar içinde büyüten olgu, onun sanatının çıkış noktasında bizzat emekçi yığınların, işçilerin, köylülerin, emekçilerin, ezilenlerin yaşamı; onların tasaları, kaygıları, sevinçleri, sevgileri, umutları, umutsuzlukları, isyanlarının durmasıdır.

O, Nâzım Hikmet’in bir sözcüğüyle “**büyük insanlık**”ın sanatçısı, büyük insanlığın yeni bir dünya kurma savaşımının bir neferidir. Sanatı bu savaşımın hizmetindedir.

•••

Yılmaz Güney sanata daha lise yıllarında edebiyatla başlar. Daha ilk öykü denemelerinde Yılmaz Güney’in bütün sanatında görülen temel belirleyici özellik, ‘yoksulların hayatını’ çıkış noktası alması; kendi içinden geldiği, kendisinin bir parçası olduğu halkın sorunlarını işlemesidir. O bu özelliği ile daha ilk andan egemenlerin dikkatini çeker. Sansür daha lisedeyken karşısına çıkar. Lisedeki okul duvar gazetesi için yazdığı, hasta karısını şehre getiren ve parası olmadığı için doktora tavuk vermek isteyen yoksul köylüyü anlatan öyküsü yayınlanmaz. Bu yıllarda yazdığı öyküleri edebiyat dergilerine göndermeye başlar. “**İlk önemli öykülerim**” olarak nitelendirdiği “**Ölüm beni çağırıyor**” ve “**Ezilmenin sonu yok”** 1956 yılında ‘**Yeni Ufuklar**’ dergisinde yayınlanır. Aynı yıl, “**Onüç**” adlı dergide yayınlanan “**Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri**” başlıklı öyküsünde “**komünizm propogandası yaptığı**” gerekçesiyle yargılanır, bir buçuk yıl hapis, 6 ay sürgün cezasına çarptırılır. Bu dönem için Yılmaz Güney kendisi hakkında “*henüz solculuğun ve sosyalistliğin ne olduğunu bile bilmediği*” tespitini yapar. O evet henüz bilimsel anlamda solculuğun, sosyalistliğin ne

olduğunu bilmemektedir, fakat düzenin çarpıklıklarını, yoksulların sömürülmesini bizzat kendi teninde yaşamakta ve bunları öykülerinde dile getirmektedir. Onun halkın sorunlarını dile getiren ve gerçekçi dokularıyla düzeni teşhir eden öyküleri hâkim sınıfların gözünde "komünizm propagandasıdır". O daha sanata ilk adımlarını edebiyat alanında attığında, gerçekçi, halktan yana, düzene karşı bir sanatçıdır. Ve bu niteliklerini kavrayan düzen tarafından cezalandırılır. Fakat bu cezalandırma onu yıldırmaz. Yılmaz, yılmaz!

Yılmaz Güney, en başından itibaren sanatı yoksul kitlelerin durumlarını yansıtmak ve değiştirmek için bir araç olarak kavrar. Bu kavrayış onu, edebiyat alanında ilk eserlerini vermeden tanışıp vurulduğu, geniş kitlelere ulaşmanın en etkin aracı olarak gördüğü sinemaya doğru iter. Arkadaş çevresinde "**Yazar Yılmaz**" diye anıldığı bir dönemde, o öncelikle senaryo yazarı, sonra oyuncu, sonra yönetmen olarak sinemacı Yılmaz olur. Süreçte, içinde yaşadığı toplumsal gelişmelere koşut olarak, siyasi sosyalist/komünist bilinçlenmesi doğrultusunda yaptığı filmlerle Türkiye'de devrimci/sosyalist sinemanın en önemli ismi hâline gelir.

Yılmaz Güney'i geniş halk yığınları, onun sineması üzerinden tanır. Sanatçı olarak Yılmaz Güney, bu alana edebiyatla girmesine rağmen, esasta sinemacıdır. Onu Türkiye'nin en önemli sosyalist/komünist sinemacısı yapan gelişme kısaca şöyledir.

Yılmaz Güney ve sinema

Sinemanın hamalı…

Yılmaz Güney'in ilk kez tanıması ile ona vurulması, o on üç yaşındayken olur. Öncelikle sinemaya girip filmleri bedava seyredebilmek karşılığında sırtına film panolarını takıp mahalle aralarında dolaşarak yaptığı 'reklam" işiyle girer "sinema" hayatına. 14 yaşında kendi deyimiyle "sinema çığırtkanlığından" makinist yardımcılığına geçer. Okul dışındaki, öyküler yazmaya ayırdığı hemen tüm zamanı sinemada geçer. Daha sonra bir film şirketi için film bobinlerinin sinemadan sinemaya taşınması işlerini yapar. Yani onun sinemayla tanışması, sinemacılığı, sinemanın en alt kesim emekçiliğinden başlar. O sinemaya sinemanın hamallarından biri olarak girer.

1957 yılında, Adana Erkek Lisesi mezunu olarak, cebinde bütün sinema emekçiliği döneminde biriktirebildiği 150 lira para ve bir film şirketinden aldığı iş sözüyle İstanbul'a gelir.

İstanbul'da da önce edebiyat çevresi ile ilişkilerini geliştirir. Yazmaya devam eder. Yeni yazdıkları komünistliğinin yeni gerekçeleri sayılarak yeni davalar açılır. Bu kez yayıncı Tanju Cılızoğlu'yla birlikte 7,5 buçuk yıl ağır hapis, ömür boyu kamu haklarından yoksun bırakılma cezası çıkar. Yargıtay aşamasında yeni ceza geri çevrilirken ilk mahkemenin aldığı bir buçuk yıllık mahkûmiyet ve altı ay sürgün cezası kesinleşir. Bu ceza karşısında "aydın"ların tavrı suskunluktur.

Senaryo yazarı Yılmaz Güney

Yılmaz Güney, içine girmek istediği sinema dünyasının kapısını yazarlık yoluyla açar. 1958 yılında Atıf Yılmaz'ın çekmeyi planladığı, senaryosunun ilk taslağı Yaşar Kemal tarafından kaleme alınan "Bu Vatanın Çocukları" filminin senaryosunu "düzelterek" girdi sinema dünyasına.

Atıf Yılmaz bu girişi şöyle anlatır:

"Yaşar Kemal'le çalışmamız sırasında "bir de ben bakabilir miyim?" diyerek senaryoyu aldı. Doğrusunu söylemek gerekirse senaryoyu o sahiplendi. Nerdeyse Yaşar Kemal'le ben devre dışı kaldık. Ekler yaptı. Kendine göre yeniden düzenleyip getirdi."

Yılmaz senaryosunu yazdığı bu ilk filmde aynı zamanda Atıf Yılmaz'ın yanında, yönetmen yardımcılığı yapar. Çok ısrarı üzerine, üçüncü derecede bir rolde de oyunculuk yapar.

Bu, Yılmaz Güney'in hayatında bir dönüm noktasıdır. Burdan itibaren O, edebiyattan tümüyle kopmasa da –ve daha sonraki yıllarda edebiyat ödülleri kazansa da (örneğin 1962'de hapisteyken tamamladığı "Boynu Bükük Öldüler" romanı, yazıldıktan on yıl sonra 1972'de Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazanır)– esasta artık yazar Yılmaz Pütün değil, sinema adamı

Yılmaz Güney'dir.

Oyuncu Yılmaz Güney

"Bu Vatanın Çocukları" filminde, Yılmaz Güney üçüncü dereceden bir rol oynamasına rağmen oyunculuğu ve tipi ile dikkatleri üzerine çeker. Süreçte, genellikle güzel ve zengin insanları oynayan "starların" hâkim olduğu Yeşilçam sinemasında, o günün Yeşilçam'ının güzellik ölçülerine hiç uymayan, ince, uzun tipiyle, kavruk teniyle; aslında halkın içinden çıkıp geldiğini bağıran tipiyle Yılmaz Güney yeni bir soluktur.

İlk başrol oyunculuğunu, Atıf Yılmaz'ın Yaşar Kemal'in bir öyküsünden yola çıkarak yönettiği "Alageyik" filminde oynar. Filmin aynı zamanda senaryosunun yazımında da yer almış, yönetmen yardımcısı olarak da filme katkıda bulunmuştu.

Bu filmle Yılmaz Güney, ezilen halk yığınları nezdinde onlardan biri olan, onların hayatını canlandıran, onların sevdiği "Çirkin Kral"lığa önlenemez ilk adımını atar.

Bu filmi yine Yılmaz Güney'in büyük oyunculuk gücünü gösteren "Tütün zamanı" filmindeki başrol oyunculuğu izledi. Ve Yılmaz Güney giderek ünlenmeye başladı. Onun Yeşilçam'daki önlenemez yükselişi 15 Haziran 1961 günü, 1,5 yıllık hapis / 6 aylık sürgün cezasını çekmek üzere, Atıf Yılmaz'ın çektiği, Yılmaz Güney'in onun yardımcılığını yaptığı "Tatlı Bela" filminin setinde tutuklanmasıyla hâkim sınıflar tarafından kesintiye uğratılır.

Ve "Çirkin Kral"…

Cezaevi ve sürgünden sonra yeniden Yeşilçam'a dönüp, iş için kapıları çaldığında, önce kapılar yüzüne kapanır. Fakat o, cezaevi sürecinde kendine göre planını yapmıştır. Kendi istediği gibi filmleri çekebilmek için, Yeşilçam'da önce oyunculuk gücüyle, halktan tipleri canlandırarak, kendi deyimiyle Yeşilçam'da egemen olan "*o bebek yüzlülerin tahtlarını, taçlarını yerle bir edecektir.*" Yakın arkadaşlarının "**Sen yazarsın, boşver oyunculuğu!**" yönlü iyiniyetli önerilerini geri çevirir. Yeşilçam'dan zorunlu olarak ayrı kaldığı iki yıl içinde boş durmamış, bir roman yanında, bir dizi senaryo ve proje hazırlamıştır.

1963'te, senaryosunu kendisinin yazdığı, Ferit

Ceylan'ın yönettiği "**İkisi de cesurdu**" filminin başrol oyuncusu olarak yeniden sinemaya döndü. Ardı ardına, her türlü acıyla ve zulme katlanan, sabreden, dayanma gücünü zorlayan, sonunda patlayıp ezenlere isyan eden tipleri, yani halkı anlatan filmlerde başrol oyunculuğu yaptı. 1964'te 12; 1965'te 21 filmde, hemen her alanında emeği olan tam 21 filmde başrol oynadı.

Dönüşü Yeşilçam'da âdeta bir depremdi. Önünü kesmek için, filmlerin dağıtımını engellemeye çalıştılar. İstanbul, Ankara sinemalarında ilan edilmemiş bir ambargo sonucu vizyona girmeyen Yılmaz Güney filmleri taşrada gişe rekorları kırıyordu. Halk kendinden bir parça olarak gördüğü Yılmaz Güney'i sahipleniyor, onun filmlerinde kendini onunla özdeşleştiriyor; onunla birlikte acı çekiyor, onunla birlikte isyan ediyor, kötülere hak ettikleri cezayı veriyor, onunla gülüyor, onunla birlikte ölüyordu. Yılmaz Güney halkın gözünde, onun sesi olarak büyüyordu.

1966'da bir söyleşi sırasında, o dönem Yeşilçam'ının ünlülerinden Ayhan Işık'tan "kesme şeker gibi, dört köşeli, yakışıklı, kral" diye söz edilince *"Ne yapalım; o kesme şeker gibi dört köşeli ve yakışıklı kralsa, ben de çirkin kralım!"* der. Yılmaz Güney o günden itibaren magazin basınında 'Çirkin Kral' diye anılmaya başlanır. Egemenlerin magazin basınının olumsuz bir anlam yüklediği bu deyimin halk tarafından olumlu, Yılmaz Güney'i öven, onun kral olduğunu dosta düşmana ilan eden bir deyim olarak benimsenmesi ile Yılmaz Güney artık halk yığınlarının sevgilisi, 'Çirkin Kral'ı olur. Yılmaz Güney filmlerinin iş yaptığının görülmesiyle, Yeşilçam'ın ambargocu beylerinin ambargosu kırılır. Yılmaz Güney'le film yapmak, onun filmlerini göstermek için bu kez Yeşilçam beyleri Yılmaz Güney'in kapsını aşındırmaya, onu kendilerine benzetmeye çalışırlar. Beceremezler. Yılmaz, seçtiği yolda, içinden çıkıp geldiği halka hizmet yolunda, giderek daha bilinçlenerek, kendi istediği gibi filmleri gerçekleştirerek yürümeyi sürdürür. 1960'lı yılların sonlarında arkasında, Yılmaz Güney filmleri görmek isteyen, milyonlarla 'hayranı' vardır.

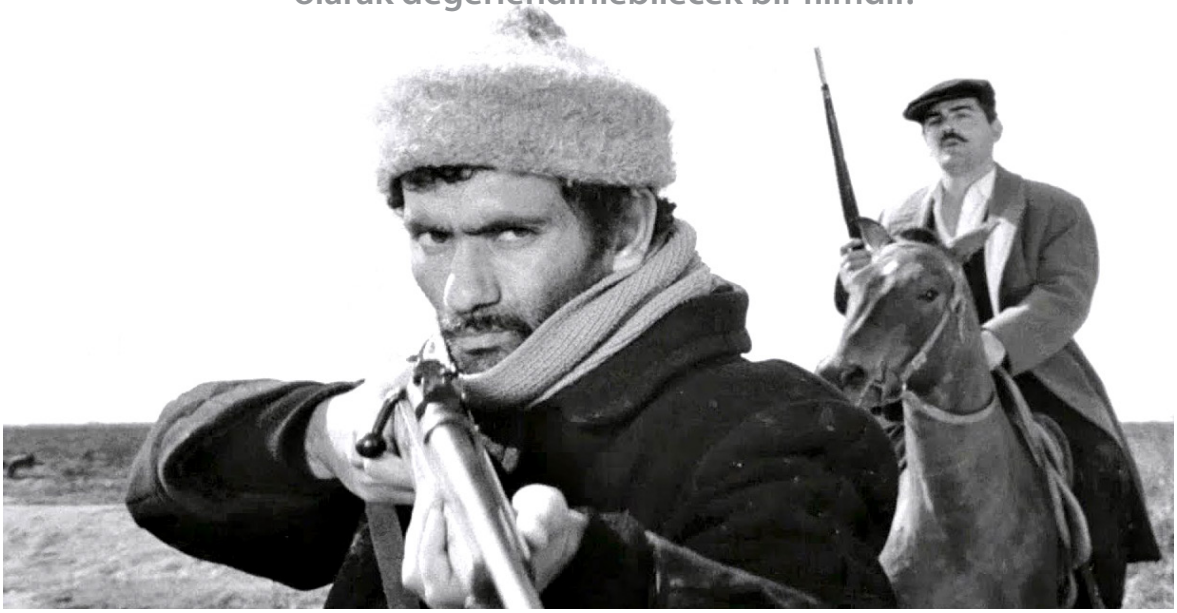
Yılmaz Güney'e kendi istediği projeleri gerçekleştirme imkânlarını hazırlayan '**Çirkin Kral**' dönemi filmleri için, onun kendisinin yaptığı değerlendirme şöyledir:

"Yarattığım tip, aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçar, ekmeğinin derdindedir. Kendi işindedir. Bir takım olaylar oluyor, o karışmak istemez. Fakat hep mecbur edilir. Bu kaçan, kovalanan adam bir yerde isyan eder, patlar, ortaya atılır, vurur, kırar. Fakat sonunda hep yeniktir. Hep halkımın karakterlerini taşıyan insanları oynadım… bunu düpedüz yaşamımın getirdiği deneylerden çıkardım… Filmlerimin devrimciliğinden söz edilemez pek. İlk filmlerimde olsa olsa seyircime belli bir direnme bilinci aşıladığım söylenebilir. Boyun eğmemesi, mücadele etmesi gerektiğini getirdim. Fakat bu devrimci film için yeterli değildir."

Bu dönem filmleri, toplumda ezilmişlerin, haksızlığa uğramışların, 'ekmeğinin derdinde olan' emekçilerin durumlarını oldukça gerçekçi bir biçimde yansıtan; düzenin bozukluğunu belli ölçülerde gösteren, bu yönleriyle Yeşilçam'ın egemen film anlayışına ters, direnmek, isyan etmek gerektiğini gösteren filmler olmasına rağmen; birçok hâlde bireysel öç almayı çözüm (birçok hâlde de onurlu bir ölümle sonuçlanan çözümsüzlük) olarak sunan filmlerdir. Yapı ve sinema dili itibarıyla, Amerikan sinemasının 30'lu yıllardaki gangster filmleri ve 60'lı yılların ikinci yarısında ortaya çıkan İtalo-Western'lerden etkilenen filmlerdir. Bu dönem Yılmaz Güney'in arama ve Yeşilçam'da istediği filmleri yapabilmek için güç ve birikim depolama dönemi olarak adlandırılabilir.

Bu dönem, Yılmaz Güney'in siyasi alanda kişisel gelişmesi açısından da, genel 'sol' eğilimli, halktan yana bir sanatçıdan, sosyalist, marksist-leninist bir sanatçıya doğru evrimlendiği dönemdir. Bunda kuşkusuz, Türkiye toplumunda ve bütün dünyadaki siyasi altüst oluşlar; sosyalist kampın bölünmesi, Vietnam Savaşı, Çin'de Büyük Proleter Kültür Devrimi, bütün emperyalist dünyada ve Türkiye'de '68 öğrenci olayları, bunların Türkiye'de ve bir dizi ülkede kısa sürede işçilerin-köylülerin devrimci eylemliliklerine dönüşmesi dış şartları oluşturur. En başından itibaren halkının sanatçısı olan Yılmaz Güney aradığı çıkış yolunu bilimsel sosyalizmde, Marksizm-Leninizm'de bulur.

“1968 de başrol oyunculuğu da yaptığı “**Seyit Han**” filmi rejisörlüğünü de doğrudan kendinin yaptığı ilk filmdir. Bu film, bir ilk reji denemesi olarak, Yılmaz Güney’in kendi sinema dilini aradığı, bir ezilmişliği, başkaldırıyı, sevdayı, tutkuyu yer yer İtalo-Western diliyle, yer yer Lütfü Akat’tan esinlenen destansı bir dille anlatan; ‘Çirkin Kral’lık döneminin son filmi olarak değerlendirilebilecek bir filmdir. “



Yönetmen Yılmaz Güney

1968 de başrol oyunculuğu da yaptığı “**Seyit Han**” filmi rejisörlüğünü de doğrudan kendinin yaptığı ilk filmdir. Bu film, bir ilk reji denemesi olarak, Yılmaz Güney’in kendi sinema dilini aradığı, bir ezilmişliği, başkaldırıyı, sevdayı, tutkuyu yer yer İtalo-Western diliyle, yer yer Lütfü Akat’tan esinlenen destansı bir dille anlatan; ‘Çirkin Kral’lık döneminin son filmi olarak değerlendirilebilecek bir filmdir. Film aynı zamanda çıkış noktası bir Kürt efsanesi olma dolayısıyla da, Yılmaz Güney’in Kürt kimliğini gündeme getirdiği bir film olarak önemlidir. Film büyük başarı kazanır. 1969 **Adana Altın Koza Film Şenliği**’nde en iyi görüntü, en iyi müzik, en iyi erkek oyuncu ve en iyi üçüncü film seçilir. Dönem Yılmaz Güney filmlerine resmi şenliklerde ödül verilmesinin önlenemez olduğu bir dönemdir.

1969’da Yılmaz Güney yönetmen, senarist, başoyuncu olarak “**Umut**”u üretir. Umut, Yılmaz Güney’in artık bir sinema ustası olduğunun ilanıdır. Film Türkiye’de sosyalist gerçekçi diye adlandırabileceğimiz sinemanın en önemli ürünlerinden biridir. Onu sosyalist gerçekçi kılan, onda bir emekçinin şahsında düzenin bozukluklarının, ezilenler için gerçekte egemenler tarafından umut diye sunulan ve emekçilerin de umut olarak gördüğü hiçbir çözümün (piyango, din, kendini birey olarak kurtarmaya çalışma, define arama vb.) gerçekte umut olmadığını, yer yer İtalyan yeni gerçekçi sinemasından esinlenen ve fakat taklitçi olmayan belgesel ve şiirsel bir dille teşhir edilmesidir.

‘Umut’, Adana’da, en iyi film olarak Altın Koza’yı kazanır, bunun yanında en iyi yönetmen, en iyi erkek oyuncu ve en iyi görüntü ödüllerini de toplar. Egemen sınıflar korkularını filmi yasaklayarak gösterir. Yurtdışına gizlice çıkarılmak zorunda kalınan film uluslararası Grenoble Film Şenliği’nde Büyük Jüri Özel Ödülü’nü kazanır. Yılmaz Güney artık Türkiye’nin sınırlarını zorlayan, uluslararası alanda büyük sinemacılar arasında yerini arayan bir yönetmendir.

‘**Umut**’un ardından, ‘**Ağıt**’ (1970), ‘**Baba**’ (1971), ‘**Arkadaş**’ (1973), ve ‘**Endişe**’ (1974) filmleri gelir. ‘Endişe’nin çekimleri sırasında, Yılmaz

Güney bir provokasyon sonucu, yine sinemadan ve halkından kopartılmaya çalışılır. 1982'deki maceralı kaçışına kadar sürecek yeni mahpusluk dönemi başlar.

Mahpusluk da Yılmaz Güney'in ürün vermesini engelleyemez. Mahpusluk dönemini Yılmaz Güney hem siyasi kimliğini daha da netleştirmek, hem de sinemacı olarak en zor şartlar altında daha da olgunlaşmak için kullanır. Sinema artık onun için net olarak halka gerçekleri göstermenin, devrimci, marksist-leninist siyasete hizmet etmenin bir aracıdır. Bu araç öyle kullanılmalıdır ki, hem doğruların slogancılığa kaçmadan aktarılmasından taviz verilmemeli, hem de en geniş seyirci kitlesine ulaşılma hedeflenmelidir.

Yılmaz Güney, cezaevinden gerçek anlamda yönettiği iki filmiyle '**Sürü**' ve '**Yol**' ile sanatının doruğuna ulaşır. Bu filmleri yöneten, bu filmlerde emeği geçen, başta yönetmenler olarak hiçbir sinema emekçisinin katkılarını küçümsemeden, bu filmlerin tam anlamıyla Yılmaz Güney filmleri olduğunu söylemek gerçeğin ifadesidir. '**Sürü**' ve '**Yol**' Türkiye ve Kuzey Kürdistan toplumundaki gelişmeleri, feodalizmin çözülmesini, kapitalizmin egemenliğini, toplumdaki değerlerin değişmesini, bunun insan ilişkilerine yansımasını (Sürü); Türkiye'de gerçekte demokrasi denilenin faşizm olduğunu, ülkenin "büyük bir açık hava hapishanesi" olduğunu, kişisel çözüm olmadığını, toplumun değişmesi gerektiğini, özgürleşmenin mümkün olduğunu, bunun için mücadele gerektiğini (Yol) ustaca yansıtan, Türkiye'de sosyalist gerçekçi sinema akımının başeserleri olan filmlerdir. 'Yol', ayrıca Türkiye sinemasında ilk kez "**Kürdistan**" olgusuna adını da vererek vurgu yapan bir film olarak da bir dönüm noktasıdır. (Film tamamlandıktan 17 yıl sonra, Türkiye'deki seyirciyle buluşabilmesi için tam da bu noktasının 'otosansüre' uğramak zorunda kalmış olması, gerçekte Türkiye'deki rejimin ve durumun kavranması açısından tarihe düşülecek bir nottur sadece…)

Bu filmler, uluslararası alanda da büyük başarı kazanmıştır. 'Sürü', 32. Uluslararası Locarno Film Festivali'nin büyük ödülünü kazanırken; 'Yol', 1983'te Costa Gavras'ın '**Missing**' (Kayıp) filmi ile **Cannes Film Festivali**'nin büyük ödülünü paylaşmıştır. Türkiye sinemasının bu en büyük ödüllü filminin kendi seyircisiyle buluşması için 17 yıl beklemek zorunda kalması ve 'otosansürlü' bir biçimde gösterime girmesi, hâkim sınıfların halka olduğu gibi, halktan yana sanata nasıl düşman olduklarının açık bir örneğidir.

Yılmaz Güney, mahpusta yok edilme planlarıyla karşı karşıya olduğu bir ortamda, yurtdışına çıkmak zorunda kalmış; hâkim sınıfların zindanlarında teşhis ve tedavi edilmeyen bir hastalık sonucu, en verimli olduğu ve olacağı dönemde aramızdan bedenen ayrılmıştır.

Yurtdışına çıktığı zamandan, ölümüne dek geçen iki yılı da, bir yandan siyasi kimliği ile ortaya çıkarak dağınık gördüğü marksist-leninist hareketi birleştirmek ve anti-faşist cepheyi güçlendirmek için, diğer yandan yakaladığı uluslararası ünün getirdiği imkânları halkının hizmetinde daha iyi sinemasal yapıtlar yaratmak için kullanmaya çalışmakla geçirmiştir. Bu döneme sığdırdığı, büyük bölümü hayatında kamera karşısına geçmemiş amatör oyuncularla çektiği '**Duvar**' O'nun son filmidir. 'Duvar'da, 'Sürü' ve 'Yol'da yakalanan yarı belgesel otantiklik yoktur. Buna rağmen film, konusuyla, konuya yaklaşımıyla, diliyle olgun, sosyalist gerçekçi bir sinemacının yapıtıdır.

Toparlarsak…

Yılmaz Güney, sinemanın her alanında, Türkiye'nin bugüne dek yetiştirdiği en önemli sosyalist/komünist sanatçıdır.

O'nun sineması, en başından itibaren halktan yanadır.

Gelişmesi içinde açıkça sosyalist bir zemine oturan, yerinde durmayan, sürekli kendini ilerletmeye çalışan ve ilerleten, gerçekçi bir sinemadır.

O, yalnızca Kuzey Kürdistan-Türkiye sineması açısından değil; bütün dünyada sosyalist gerçekçi sinema açısından önemli bir sanatçıdır.

O'nun sinemasını geliştirmek ve aşmak yeni sosyalist gerçekçi sinemacıların görevidir.

[1] Bu yazı Güney Dergisi'nin 1999'da çıkan 10. sayısında yayınlandı.

“Sonuna Kadar Sanat!” *

Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmayı öğrenmeden önce bakıp tanımayı öğrenir.
(Görme Biçimleri / John Berger)

Zafer Özgentürk

İletişim araçları büyük bir hızla gelişiyor. Gelişmelerin yaşamı kolaylaştırdığı yadsınamaz, fakat iletişimin dayandığı gelişmeler kapitalizmin kendi içinde bir tür aygıta, toplumu yönetmek ve yönlendirmek üzerine kurulu sistemin araçlarına dönüşmesi tüm bu gelişmelerde etkili bir rol oynar. Üretim araçlarını kontrollü altında tutan burjuvazi, aynı zamanda toplumsal algıyı da kontrolü altına alıyor/belirliyor. Anlaşılacağı üzere, iletişim alanındaki gelişmeler esasta kapitalist dünyanın sürekliliği üzerine işliyor. Bu bir olgu; fakat biz bu olgunun karşılığında neler yapıyoruz ona bakalım.

Dijitalleşme tüm alanlarda kaçınılmaz hale geldi. Sinema içinde, bu süreç çok daha hızlı ilerledi ve ilerlemeye devam ediyor. Sinema tekniğinin bu büyük dönüşümü sinemanın diline, türüne de yansıdı ve elbette ki sinema emekçilerinin işlerini de kolaylaştırarak sinema yapmayı daha da olanaklı kıldı. Artık hikâyelerimizi, duygularımızı, eleştiri ve diğer paylaşımlarımızı kolay ulaşılır hale getirebiliyoruz. Peki, bütün bu olanaklardan faydalanırken nelere dikkat ediyoruz? İzlediklerimiz yaşamın neresinde duruyor, biz ne izliyoruz? Rahatsızlık duymamız gereken konular bu soruların cevaplarında yatıyor.

Sinema, senaryo ve hikâyesi olmayan büyük bir görüntü çöplüğüne dönüştü. İçinde yaşadığımız dünya sıkıntılarla dolu ve bu sıkıntıların çözülmesi yönünde toplumsal bir yaptırım bulunmuyor. İlerici gördüğümüz sanat dünyası da bu sorunlara gözünü kapamış durumda. İşçi kökenli sinema üreticileri bile toplumun sorunlarına sırtını dönebiliyor. Ülkemizde kadınların, işçilerin, köylülerin, öğrencilerin ve çocukların yaşamlarını mercek altına alan çalışmalar ise yok denecek kadar az. Peki, sınıf mücadelesini görmezden gelen bu sorumsuz süreç hangi sınıfa hizmet ediyor? Elbette ki sistemin nimetlerinden yararlanan burjuva sınıfına. Kapitalizm, onlar için bir cennet.

Türkiye’de işçi kültürünün görünmez hale getirildiği bir dönem yaşanıyor. Burjuvazi, geniş emekçi kitlelere kendi kültürünün tek ve biricik olduğunu kabul ettirmiş durumda. Devrimci ve demokrat çevreler cılız da olsa bir şeyler söylemeye çalışıyor, fakat bu söylemler burjuvazinin medya araçlarıyla kuşatma altına aldığı toplumu ikna etmeye yetmiyor. Temel ihtiyaçlarını karşılamak için büyük bir ekonomik mücadele

veren emekçiler, farkında olmadıkları bu kâbusa karşı tepkisiz kalıyor ve en basit hakları için dahi mücadele edemiyor.

Bu sorunlar karşısında sinema sessiz kalamaz, kalmamalıdır. Sinema, sinemacı için kişisel bir tatmin konusu değilse, topluma yönelmek zorundadır ve toplumsal sorunları merkezine almak zorundadır. Bunu yapamayan sinemacı, dijital dünyanın çöplüğünde bulur kendini. Sinemanın ve sinemacının sorumluluğu, toplum tarafından kabul görüyor olmasının bir sonucu olarak, toplumsal bir sorumluluk taşıdığını göstermelidir. Nasıl ki bir doktor hastasına doğru reçete sunmak zorundaysa, sinema da doğruluğundan ödün vermemelidir.

Varlığını sorgula!

17. Altınkoza Film Festivalinin (2010) konuklarından biri Filmlerini severek izlediğim Theo Angelopoulos idi. Uzun ve harika bir söyleşinin son sorusuna gelmiştik; "Peki nereye kadar sanat?" diye soruldu. Angelopoulos tarafından hafif bir tebessüm ile karşılanan soru yanıtladı; **"Sonuna kadar sanat!"*** diyerek söyleşiyi sonlandırdı. Bu yanıt beni oldukça mutlu etmişti ve sanat ile toplum bilincinin biçimlendirilebileceğine olan düşünceme güç kattı.

Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun çelişkilerini görmezden gelerek sanat yapamaz. Toplumun somut koşullarını ve sınıf mücadelesini ele almadan sanat üretmek, tarihi de çarpıtmaya yol açar. Sanatçı, eserlerinde öz biçim ilişkisine dikkat etmeli ve tutarlı bir pratik içinde olmalıdır. Maurice Halbwachs'ın Kolektif Bellek kitabında belirttiği gibi, *"Tüm ayrıntılarına hâkim olmasak da bir şekilde vakıf olduğumuz bir olayın hatırasını pekiştirmek veya doğrulamak için tanıklıklara başvururuz."* Sanatçı, ürettikleriyle mutlaka çağına tanıklık etmelidir. Çağına tanıklık eden sanatçıların üretimleri, yıllar öncesinin sosyal, siyasal ve ekonomik durumunu anlamamızı sağlar.

Yine Halbwachs, Kolektif Bellek kitabında şöyle der: *"Anılarımız kollektiftir; tek başımıza katıldığımız olaylar ve gördüğümüz şeyler hakkında olsalar dahi başkaları tarafından bize hatırlatılır. Çünkü aslında asla yalnız değilizdir."* Mekânlar ve olaylar, diğer insanlarla ortak belleğimizi oluşturur. *"Bazen bir grup insan (hatta bazen tek bir kişi) hatıralarını birleştirerek, onlarla aynı anda gördüğümüz nesneleri veya olayları aslına uygun bir şekilde betimleyebilir."* Toplumsal gerçekçi sanatçı, tarihsel olayları geleceğe taşıyabilir. Geçmiş kuşak ile yeni kuşak, bu sayede ortak belleğe sahip olur. Bu, toplumların sömürüye karşı kurtuluş mücadelesinde önemli bir işlev görür. İşçiler ve emekçiler tarihlerinden kopartılarak bilinçsizleştirilmekte ve hafızaları silikleştirilmektedir.

Kapitalizm, kendisinin mutlak ve biricik sistem olduğunu propaganda ederek toplumu bu bilinçle hâkimiyeti altına alır. Bu, iletişim araçlarının hâkimiyeti üzerinden yapılır. Bu anlamda muhalif ve devrimci sanatçılara düşen görev zordur. Tüm bu gerçeklere rağmen, kendi sınıfının farkında olmayan birçok sanat üreticisi, burjuva sisteminin tetikçisi pozisyonunda işler üretmektedir. Sistemin değişmeyeceğini inandırmaya çalışan ve güçlünün zayıfı ezmesini kaçınılmaz gören eserler hızla yaygınlaşmaktadır. Herkesin korktuğu koca cüsseli goril "King Kong" sirk maymununa dönüştürülmek isteniyor. Toplumun gerçeklerden uzaklaştırılması adına her yola başvurulmakta ve ne yazık ki sinema dünyası da bu gerçek dışılığa alet edilmektedir.

Bugün, çekiciliği olmadığı söylenen ve moda dışı görülen toplumsal gerçekçi sinemanın yapılamayacağına inanılmaktadır. Ancak toplumsal gerçekçi sinema; toplumsal ve siyasi sorunları ele alarak toplumsal gerçeklikleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan bir sinema akımıdır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren dünya sinemasında önemli bir yer edinmiştir. Toplumsal gerçekçi sinemanın temel özelliklerini ve örneklerini inceleyerek, bu akımın sinema sanatına ve topluma olan etkilerini görebiliriz.

Türkiye'de Toplumsal Gerçekçi Sinemanın Örnekleri

"Sanat dünyayı yansıtan bir ayna değildir, dünyayı biçimlendireceğiniz bir çekiçtir."
(Vladimir Mayakovski)

Türkiye'de toplumsal gerçekçi sinemanın ilk örnekleri, İtalya'nın Yeni Gerçekçi ve Fransa'nın

Yeni Dalga sinema dillerine yakındır. 1960 ve 1965 yılları arasında bir avuç sinemacının çabaları ve dünya sinemasındaki gelişmelerden etkilenerek, Türkiye sinemasında benzer örnekler yaratılmıştır. II. Dünya Savaşı sonrası sosyal içerikli filmler, ideolojik bir söylem kazanırken; Türkiye sineması da bu yeni anlayışa yakın filmler üretmeye başlamıştır. Tartışmalara neden olsa da (toplumsal gerçekçilikten uzak toplumsal kaderci filmler), izleyicilerle buluşabilmiştir. Sinemamızın sorunlarına rağmen, bazı örnekleri kısaca gözden geçirelim.

Karanlıkta Uyananlar

(Ertem Göreç-1965)

"Gecenin en karanlık anı, şafak sökmeden az önceki zamandır."

(Victor Hugo)

Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı Ertem Göreç imzalı film "*Karanlıkta Uyananlar*" Türkiye Sineması'nda işçi ve emekçilerin mücadelesini anlatan film olarak bir milat kabul edilebilir. Yaşadığımız coğrafya içerisinde grev temasını ve işçi direnişini senaryonun merkezine alarak işleyen ilk örnek olan yapım 1965 yılında "Altın Portakal" almış olsa da, kaderi yine benzeri işçi direnişi temalarını işleyen filmler gibi sansüre uğramak olmuştur. "*Karanlıkta Uyananlar*" temelde bir boya fabrikasında yaşanan grevi işler görünür. Fakat aynı zamanda 1960'ların atmosferine de ışık tutar. 27 Mayıs Darbesi sonrası bazılarınca sol tandanslı olarak addedilen bir anayasa mevcuttur. Ayrıca ithal ikameci biçiminde tanımlanan bir ekonomi modeli takip edilmektedir. Film, bir taraftan genel hatlarıyla komprador burjuvazi/ulusötesi sermaye işbirliğinin milli burjuvaziyle olan çatışmasını göstermektedir; uygulanan ekonomik model gereği ürünler (boya) yurt dışından getirilmek yerine yerli fabrikada üretilecektir. Buna karşın ulusötesi sermayedarlar piyasaya egemen olmaya çalışırlar, çeşitli yöntemlerle milli burjuvaziyi saf dışı bırakmayı başarırlar.

Karanlıkta Uyananlar, değindiği konular itibariyle dönemin konjonktüründe yenilikçi ve sonraki filmlere yol açması açısından cesur bir adım olarak değerlendirilebilecek bir filmdir. Grev süreçlerinde işçilerin farkındalıklarının, sendikalaşmalarının ve dayanışmalarının ne kadar önemli olduğunu gösteriyor olması da önemlidir. Aynı şekilde burjuvazinin grev kırıcılarla olan ilişkilerinden başlayarak, işçilere karşı nasıl stratejik ve örgütlü hareket ettiğinin sinemasal biçimde yansıtılması da başka kıymetli bir detaydır. Film, ulusalcılığın ve Marksizm'in sınırlarında gezinse de, işçi direnişi/grev yapmanın gücünü göstermesi açısından değerlendirilmelidir.

Umut (Yılmaz Güney-1970)

Türkiye sinemasının ilk gerçekçi filmlerinden biridir ve Adana Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde ödüller kazanmıştır.. Filmde, atının araba çarpması sonucu ölmesi ve geçimini bu ata bağlamış olan meçhul bir definenin peşinden koşan faytoncu Cabbar ile arkadaşının hikayesi anlatılmaktadır. Atı ölen Cabbar, karakol-

Karanlıkta uyananlar (Ertem Göreç-1965)

da adalet aramaya çalışır fakat karakolda polis memurunun ata aracıyla çarpan zengin adama kibar, Cabbar'a ise çemkirerek konuştuğunu görürüz. Burada Yılmaz Güney Sınıflar arasında burjuva hukukunun-adaletinin terazisini gösterir hepimize…

Filmin en unutulmaz repliklerinden bazıları şunlardır:

–"Paran olunca kebap yen, paran olunca tatlı yen, şarap için, iyi yataklarda yatarsın. Parası olunca adam kuvvetli olur. Fakirin yüzü soğuktur. Niye soğuktur Cabbar gardaş."

–"Amma velakin para olmadı mı yaz gününde üşürsün." Sonuç itibariyle içinde bulunduğumuz yıl Yılmaz Güney'in aramızdan ayrılışının 40. Yılında 54. yılını dolduracak olan "Umut" filmi, Türkiye'de "iyi filmler" yapmak isteyen sinemacılar için hala bir Umut niteliğindedir.

Hazal (Ali *Habip* Özgentürk-1979)

Erkek egemen devlet, aile ve kadını bizlere aktaran *Hazal*, Türkan Şoray'ın filmografisinde dikkat çeken bir yapım. Yeni evlendiği kocası ölen Hazal, başlık parası ödendiği için kocasının 12 yaşındaki kardeşine helal sayılmaktadır. Köyde kadınlar evlerinde nakış işleyip koca beklerken, Şahmeran duvardan onları izler. Muradına eremeyen kızlar kendilerini dereye atar. Ancak Hazal'ın umudu, duvarcı ustası Emin'le kaçmaktır. Geleneklere başkaldıran bu hikâye, filmin teatral havasına uygun olarak sahne aralarında gördüğümüz hasır dokuyan körlerle desteklenir. Bu körler, adeta bir koro işlevi görerek köyün ve insanların vicdanı adına konuşurlar: "Kan ne renktir, kırmızı ne renktir?"

Feodalizmin ve dinin karanlığını parçalamanın, yol inşaatı üzerinden gösterilmesi önemli bir tema olarak öne çıkmaktadır. İş makinelerinin toprağı parçalayıp ilerlemesi, feodalizmin parçalanmasını simgeliyor gibi görünüyor. Filmde, köye gelen yol inşaatı üzerinden köydeki feodal kültürün uygarlıkla çatışmasına tanıklık ediyoruz.

-Beşir ölünce bu düğün hasırı da ceylan gözlü Hazal da kardaşı Ömer'e kalmıştır. Ağlarız Hazal'a ağlarız.

-Yanmıştır Hazal. Fukara ailesini başlık parasıyla kurtarmak için yanmıştır.

-Başlık parası ödenen gelin ölenin kardaşına helaldir.

-Düşünme Ferman buyruk ağamızındır.

-Uyandık kaderi bu hasıra işledik. Kimsenin gücü yetmez değiştirmeye.

-Hasırın köşesini bağladın mı Merdan. Köşesi bağlanmış hasırdan muhalif rüzgâr geçmez.

Henüz filmin başında mağarada hasır ören körler bize neyi gösterir; -"bu hasırı kime örersin İto

-Ağamızın en mübarek kuluna, şeyhimizin en genç hafızına."

Filmin atmosferi, pastoral köy manzaraları ve yerel halkın gündelik yaşamıyla zenginleştirilmiştir. Özgentürk, filmde toplumsal eleştiriyi güçlü bir şekilde sunar. Hazal'ın hikâyesi, bireyin özgürlüğü ile toplumun dayattığı normlar arasındaki çatışmayı çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Film, hem görsel anlatımı, hem de güçlü temalarıyla Türkiye sinemasının klasikleri arasında yer alır.

Peki bu sanat eserleri yıllar sonra da bizi neden ve nasıl heyecanlandırıyor?

Sanat eseri ya da sanatçı; izleyicinin ya da sanat tüketicisinin "özne" ile ilişki kurdurabildiği ölçüde değer görüyor ve bu anlamda "sanatçı" olmanın sorumluluğunu da yerine getirmiş oluyor.

Düşman (Zeki Ökten-1980)

"Onlar Ümidin Düşmanıdır Sevgilim"
(Nazım Hikmet Ran)

Karısı, kızı ve kayınvalidesi ile birlikte yaşayan ve uzun süre işsiz kalan İsmail, iş bulamayınca amele pazarlarına gitmeye başlar. Hayat gittikçe zorlaşırken, İsmail'in karısı Naciye gazetelerde gördüğü hayatlara özenerek, evden kaçma planı yaparak, para biriktirmek için erkeklerle birlikte olmaya başlar. İsmail karısındaki değişikliği fark ettiğinde Naciye çoktan evi terk etmiştir.

Perdeye Yansıyan Kavga: Yılmaz Güney'den Emin Alper'e Politik Sinema kitabında Savaş Ergül'ün değerlendirmesi ile devam edeyim;

"Düşman'da, düşmana geçit vermeyen yer olarak anlatılan Çanakkale, şimdiki sakinlerini geçim derdiyle birbirine düşman kılarak düşmanı içeri alır. Bir kahramanlık öyküsü olarak Çanakkale destanı, turistin mezesi, sofradan arta kalanları yiyen yoksul çocukların boğaza dizilen ekmeğidir. İsmail Belediye'nin geçici olarak verdiği köpek zehirleme işini yaparken, kızının okulunun önünden geçer. İstiklal Marşı okunurken herkes hazır ol vaziyeti alır – İsmail'in zehirlemesi gereken sokak köpeklerinden biri hariç, İstiklal Marşı ve eve ekmek götürmesi için zehirlenmesi gereken köpek, hareket etmek ve etmemek arasında tereddütte yakalarlar İsmail'i. Sallantıda olan sadece İsmail değil, aynı zamanda "Çanakkale geçilmez" anlatısı ve İstiklal Marşı'nın bağımsızlık iddiasıdır. Şehrin sakinleri, ekmek mecburiyetiyle, artık dışarıdaki düşmana değil fakat içerideki düşmana karşı gelemeyecek derecede boyun eğmişlerdir."(Yılmaz Güney'den Emin Alper'e Politik Sinema, S.37, Yayın Evi Phoenix)

Kameranın sinemanın diliyle sınıfsal çelişkileri resmî ideolojinin sembolleriyle gösterdiği sahneler, filmin hikayesini güçlü kılar. Kapitalizmin sahtekarlığını teşhir eden o'nu güçlü ve yegâne sistemmiş gibi gösteren her imge ile çelişkiyi derinleştirecek ve somut biçimde sinematografinin de gücüyle çıkar karşımıza.

Yol (Şerif Gören-1982)

Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı ve tutsak olduğu o dönemde filmin yönetimine de ceza evinden katılmış, filmin yönetmenliğine de ortaklık etmiştir. 1980 Türkiye'sini cezaevinden gören bir film olan Yol, ceza evinde başlayan filmin başlamasıyla bayram izni alan tutsakların isimleri okunur ve Yol'a çıkarlar. Savaş Ergül (Yılmaz Güney'den Emin Alper'e Politik Sinema S.38, Phoenix) çıkılan Yol ile ilgili; *"Yol filminde, izinli mahkûmlardan Mevlüt memleketi Antep'e vardığında gözleriyle şehri tarar. Görüntülerden birinde Atatürk'ün posteri vardır, hemen yanında Kenan Evren'in posterini görürüz. Ülkenin kurtarıcısı ve cumhuriyetin kurucusu, idam ve işkencelere imza atmış darbenin lideriyle yan yanadır. Bir başka sahnede ise, Mevlüt nişanlısına "Ben ne dersem o olacak, sözümden dışarı çıkmak yok" dediğinde, kamera arkada atı üzerindeki Atatürk heykelini gösterir. Başlangıç mitinin ve cumhuriyetin kendisinin bir kez daha iflasının ilanıdır bu görüntü. Çünkü kurucu öğelerin aşağıda olanlarla bir ilgisi bulunmaz artık, …"*

Sinema yapacak olanlara adeta kılavuz olmak istercesine hikayesi ve sinema estetiği ile Türkiye politik-ekonomisini, sosyolojisini ve siyasi okumasını çok kuvvetli biçimde ortaya koyar Yol filmi üzerinden Yılmaz Güney…

Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu-1998)

Türkiye'nin iki ucundan iki genç-Batı'dan gelen Mehmet ve Doğu'dan gelen Berzan- İstanbul'un gettosu içinde ayakta kalmaya çalışırken tanışırlar. Milli maç sonrası taşkınlık yapıp sağa sola saldıran, arabaları parçalayan holigan gruba engel olmak isteyen Mehmet, tepkiyi üstüne çeker. Kalabalığın saldırısına uğrayan Mehmet, Berzan'ın müdahalesi ve yardımıyla linç edilmekten kurtulur. Gün geçtikçe birbirine bağlanırlar. Şehre yeni gelmiş olan Mehmet, seyyar arabasında müzik kasetleri satan Berzan ile arkadaş olur.

Mehmet televizyonda haberleri izlerken polisin müdahalesiyle gözaltına alınanlar arasında Berzan'ın da olduğunu görür. Deniz kenarında oturup martıları sayarlarken aralarında şu konuşma geçer:

Mehmet: Niye geldin İstanbul'a?
Berzan: Martıları saymaya geldim
Mehmet: Nerden geldin peki?
Berzan: Eminim hayatında hiç duymamışsındır
Mehmet: Nerden biliyorsun, belki duymuşumdur.
Berzan: Zorduç'tan geldim
Mehmet: Zorduç mu?
Berzan: Gördün mü?
Mehmet: Peki nerede bu Zorduç denen yer?
Berzan: Irak sınırına yakın bir yerde.
Mehmet: Hâlâ bana İstanbul'a neden geldiğini söylemedin.
Berzan: Babamı vurdular Mehmet.
Mehmet: Kim vurdu babanı?

Mehmet, Tire'li olmasına rağmen koyu teni nedeniyle herkes tarafından doğulu sanılmak-

Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu-1998)

tadır. Mehmet, Berzan'a bir çamaşırhanede çalışmakta olan Arzu ile ilgili gelecek hayallerini, Berzan ise ona günün birinde Irak sınırındaki köyü Zorduç'daki sevgilisine geri dönme arzusunu anlatır. Berzan'a olan bağlılığı onu, acımasız bürokratik engelleri görmezlikten gelip, bütün ülkeyi kat ederek dostunun köyüne, doğuya bir yolculuğa sürükler…

Yurtlarından sürgün çocukların ülkesine…
Yurtlarından sürgün çocuklara
Bir ülkem var
Ama düşlerde bile
Hep hüzünlü hep ölümlü türkülerde
Bir ülkem var düşlerimde gördüğüm
Adını koyamadığım
Yaşayamadığım ülkem
Yıldızlar kadar uzak
Yine yıldızlar kadar yakın
Ve ağlamak kadar içimde
Bir ülkem var düşlerimde gördüğüm

Senin için dağları yıkacağım
Koşacağım rüzgârlara inat
Şafak vakti çıkacağım dağlarına
Ve uğrunda öleceğim ülkem
Sana döneceğim ülkem
Sürgündeki çocukların
Demircinin çıraklarıyla
Döneceğim
Ve adını koyacağım
Bir ülkem var düşlerimde gördüğüm*

Bir ülkeden bir iç ülkeye "Güneşe Yolculuk"tur …

(*Grup Dinmeyen, Sisler bulvarı, Ülkem)

Tepenin Ardı (Emin Alper-2012)

Onlarca yıldır "Herkes bize düşman, dört yanımız düşmanlarla çevrili" fikrini kafasına zorla sokulan bir toplumun sıfatı aslında Emin Alper'in Tepenin Ardı ile perdeye aktardığı bir eleştiridir. O düşman herkes olabilir, zamanına göre değişebilir. En çok Kürt meselesine, Türkiye'nin bu konudaki yaklaşımına denk düşüyor bu filmde. Ancak Ermeniler, Rumlar, Amerikalılar, İsrail bile olabilir pekâlâ... Olmuş ya da farklı dönemlerde. Hâlâ oluyor. Sınırların ardındaki veya dağlardaki düşmanlara karşı bilenmekten aslında sorunun kendi içlerinde olduğunu göremiyor insanlar. Bu örnekte, üç nesil erkeğin bir araya geldiği bir aile...

Emin Alper'in ideolojik olarak ortaya koyduğu şeylerin ne kadar önemli olduğunu görmek gerekiyor; ayrıca Karl Liebknecht, sosyal de-

mokratların ulusalcı politikalarına karşı *"Asıl düşman kendi memleketimizdedir"* söylemi ile kendi burjuva iktidarlarına karşı savaşın sınıfsal bakış açısının temelini oluşturduğunu savunmuştur. Emin Alper de değiştirilebilecek dünyada sinemanın rolünün ne kadar büyük ve güçlü olduğunu gösteriyor bize…

Kurak Günler (Emin Alper-2022)

Hızla yozlaşan ve popülerliğinin istismar edildiği bir dönemden geçtiğimiz *sinema sanatı* günümüzde umudumuzu kaybettiğimiz anda karşımıza ***"Kurak Günler"*** ile çıkıyor ve yüzümüzde bir gülümseme oluşturuyor; evet **"Sinemada Umut Var"** dedirten bir film…

Film, küçük bir kasabanın yerel siyaseti üzerinden, Türkiye'deki geniş çaplı yolsuzluk ve güç ilişkilerini eleştirir. Yerel yönetimlerin ve güç odaklarının halk üzerinde kurduğu baskı, filmin merkezinde yer alır.

Emin Alper, kasabadaki sosyal ve politik çatışmaları, kişisel düzeydeki ahlaki ikilemlerle harmanlar. Karakterler arasındaki çatışmalar, toplumsal düzenin kırılganlığını ve bireylerin bu düzen içindeki çaresizliğini vurgular.

Filmdeki kuraklık, sadece fiziksel bir çevre sorunu değil, aynı zamanda toplumsal çürümeyi simgeleyen bir metafor olarak kullanılıyor. Su kıtlığı ve doğa üzerindeki tahribat, filmin karanlık atmosferini güçlendirir.

Öz biçim ilişkisi

Emin Alper, "Kurak Günler"de gerilim dolu bir atmosfer yaratmada ustalığını bir kez daha gösterir. Filmin karanlık, kasvetli atmosferi, karakterlerin içsel dünyaları ve kasabanın boğucu havasıyla uyum içindedir. Görsel anlatımda kullanılan geniş ve boş alanlar hem kasabanın kuraklığını hem de toplumsal çoraklığı simgeliyor. ***"Kurak Günler"*** Hedefinde sinema yapmak isteyen genç sinemacılara ders niteliğinde diyebiliriz…

Sonuç

Kapitalizmin ve burjuva sisteminin toplumu yönlendirmeye yönelik faaliyetleri, sinemanın gerçek işlevini ve önemini göz ardı etmemize neden olabilir. Ancak toplumsal gerçekçi sinema, gerçek yaşamın ve sınıf mücadelesinin temsilini sağlamakta ve sinemanın bu sorumluluğunu yerine getirmekte önemli bir rol oynamaktadır. Sinema, toplumsal gerçekleri yansıtmadan ve toplumsal sorunlara dair bir bilinç oluşturmadan tam anlamıyla işlevsel olamaz.

Sinema, hem bir ayna hem de bir çekiç olabilir; ama toplumun gerçek sorunlarını yansıtırken, bir yandan da bu sorunların çözümü için bir araç olarak kullanılmalıdır.

Ağustos 2024

Kurak Günler (Emin Alper-2022)

"Birkaç güzel saat geçirmek için sinemaya git!". Bu, bir zamanlar Alman sinemacılarının sloganlarından biriydi. Peki, ama şimdi seyirciyi kitleler halinde itici eziyet, işkence resimlerini izlemeye iten ne? Bu acaba bir geç ergenlik cesaret denemesi midir? Ya da başka insanların eziyet çekmesinin dikizlenmesinden alınan bir zevk midir?"

Wolf Creek (Greg McLean-2005)

Şiddet ve Sinema

Ya da gerici savaşı, işkenceyi, sapık şiddeti "normal"leştirme aracı olarak sinema…

Anuş Pazarcıyan

Uzun süredir sinemada gözlemlediğim bir olgu, sinemada şiddetin artması, hep giderek daha sapık biçimlere bürünmesi olgusu üzerine yazmak istiyordum. Geçen hafta elime Almanya'da yayımlanan Der Spiegel dergisinde yayınlanan bir yazı geçti. Var olan durumu tanımlama açısından gayet iyi bulduğum bu yazıyı Güney okuyucusuna olduğu gibi sunmayı yararlı görüyorum.

Lars Olav-Baier'in yazısını Der Spiegel "Mezbahada Ölümüne Eğlence" başlığı altında yayınlamış. Alt başlıkta *"Hep artan sayıda heyecan filmi izleyiciyi kaba işkence sahneleriyle karşı karşıya getiriyor. Tom Cruise, Kiefer Sutherland gibi yıldızlar bile kahraman rollerinde düşmanlarına işkence yapıyor. Yönetmenler kalleş bir yaratıcılıkta birbirleri ile yarışıyor ve başkalarının acısından duyulan zevke hizmet sunuyorlar."* deniliyor.

Yazının tam metni şöyle:

"Zincirlere vurulmuş bir adam bir masa üzerinde yatıyor. Belden aşağısı çıplak. Genç bir kadın elindeki bıçağı kontrol ediyor. Kadın masada bağlı olarak yatan adamın bir çocuğun ırzına geçtiğinden yola çıkıyor ve adamı itirafa zorluyor. İtiraf etmemesi hâlinde onun cinsel organını keseceği tehdidini yapıyor. Adam yalvarıp, yakarıyor; fakat kadın insaf tanımıyor, bıçağı adamın cinsel organını kesmek üzere dayıyor. "Hard Candy" filminde bu noktada kamera başka bir yöne dönüyor. Fakat et kesen bıçağın sesi en dayanıklı seyircinin bile tüylerinin diken diken olmasına yetiyor.

Avustralya'nın taşrasında turistleri kaçırıp onlara eziyet eden orta yaşlarda bir adamın elinde yeni kurbanı olarak bir genç kadın vardır. Kadın yerlerde sürünmektedir. Kendine eziyet eden adamdan korunmak için elindeki bıçağı ona doğrultmuştur.

Adam kadına acıyarak bakar, kocaman bir maçete çeker ve söylenir: "Bak, bıçak diye buna denir." Sonra maçete ile yürür kadının üzerine, maçeteyi kaldırır ve "Wolf Creek" filmi, kadının koparak yere düşen parmaklarını detayda gösterir.

Şimdilerde beyaz perdede oldukça çok kesilip, biçilip doğranılıyor. O kadar ki, bazen kahramanlarımız kesilen kafaları olursa bundan memnun bile olabilirler, çünkü o zaman uzun süre eziyet çekmek zorunda kalmayacaklardır. Sinema tarihinde şimdiye dek hiçbir dönemde bu kadar çok yönetmen, bu kadar açık ve kaba işkence sahnesi çekip filmine koymamıştı. Şimdi Almanya'da vizyona giren "Hard Candy" isimli heyecan filmi ve "Wolf Creek" isimli yol filmi, aslında koca kan denizi içinde yalnızca birer damla.

Amerikan korku filmleri "Hostel", "Testere" (SAW) ve onun devamı olan "Testere 2" gibi filmlerde bir baldıra dönerek gömülen elektrikli matkap ucu, bir kaynak makinesi ateşi ile yakılan bir kadın yüzü, bir fırında diri diri yakılan bir adam, daha büyük bir eziyetten kurtulmak için kendi bacağını kendi eliyle kör bir testereyle kesen bir adam resimlerini görüyorsunuz.

Bu gibi resimler şimdiye dek aslında kendi seyircilerine geleneksel olarak çok daha büyük ölçüde vahşet resimleri sunan uzak Asya korku filmlerinin özelliği idi. Fakat görünen o ki, şimdilerde giderek artan ölçüde Avrupa ve ABD'deki seyirciler de bu aşırı eziyet resimlerini görmekten zevk alır hâle geliyor: "Hostel" filmi, dünya çapında 80 milyon dolar hasılat elde etti ki bu filmin üretim giderlerinin 17 misli bir gelir anlamına geliyor. Artık Almanya'da da işkence filmleri azınlık programına ait filmler değil: "SAW 2"yi bu ülkede gören seyirci sayısı nerdeyse 1 milyon.

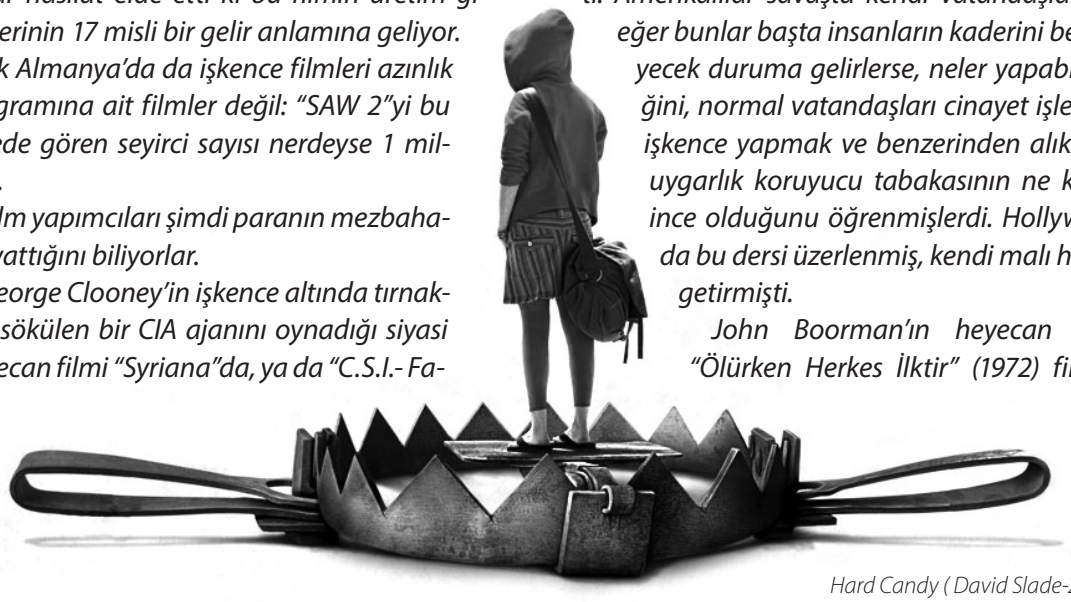
Film yapımcıları şimdi paranın mezbahada yattığını biliyorlar.

George Clooney'in işkence altında tırnakları sökülen bir CIA ajanını oynadığı siyasi heyecan filmi "Syriana"da, ya da "C.S.I.- Failerin Peşinde" isimli çok izlenen TV dizisinde bile, Quentin Tarantino'nun çektiği "Mezar Sessizliği" bölümünde diri diri gömülen bir polis memurunun çektiği eziyetin göstertildiği sahnelerde olduğu gibi, seyirci alışılmıştan çok daha sert, korkunç resimlerle karşı karşıya getiriliyor.

"Birkaç güzel saat geçirmek için sinemaya git!". Bu, bir zamanlar Alman sinemacılarının sloganlarından biriydi. Peki, ama şimdi seyirciyi kitleler halinde itici eziyet, işkence resimlerini izlemeye iten ne? Bu acaba bir geç ergenlik cesaret denemesi midir? Ya da başka insanların eziyet çekmesinin dikizlenmesinden alınan bir zevk midir? Yoksa Irak'ta gerçekten yapılan işkencenin yayınlanan resimleri, TV'lerde gösterilen amatör asker filmlerinin bulanık resimleri, şimdi bu gibi resimlerin detayları ile ve bütün berraklığı içinde görünmesi yönünde bir ihtiyaç mı doğurmuştur?

Herhâlde, Hollywood filmlerinde işkence sahnelerinin, Abu Garip'te Iraklı esirlere en başta ABD kadın askeri Lynndie England tarafından yapılan işkencenin resimlerinin bütün dünyada yayımlanmasından sonra, iyice sıklaşmış ve artmış olması tesadüf olamaz. Guantanamo'daki esirlerin tutukluluk şartları üzerine tartışmalar, daha büyük felaketleri önlemek için teröristlere işkence yapılmasının meşru olup olmadığı tartışmaları sinema ve TV filmlerinde yansımalarını buluyor. 70'li yıllarda da bu rüya fabrikaları Vietnam Savaşı ve bu savaşta ABD askerlerinin uğradığı ve kendi yaptıkları vahşeti yansıtan onlarca ürün yaratmıştı. Amerikalılar savaşta kendi vatandaşlarının, eğer bunlar başta insanların kaderini belirleyecek duruma gelirlerse, neler yapabileceğini, normal vatandaşları cinayet işlemek, işkence yapmak ve benzerinden alıkoyan uygarlık koruyucu tabakasının ne kadar ince olduğunu öğrenmişlerdi. Hollywood da bu dersi üzerlenmiş, kendi malı hâline getirmişti.

John Boorman'ın heyecan filmi "Ölürken Herkes İlktir" (1972) filmin-



Hard Candy (David Slade-2005)

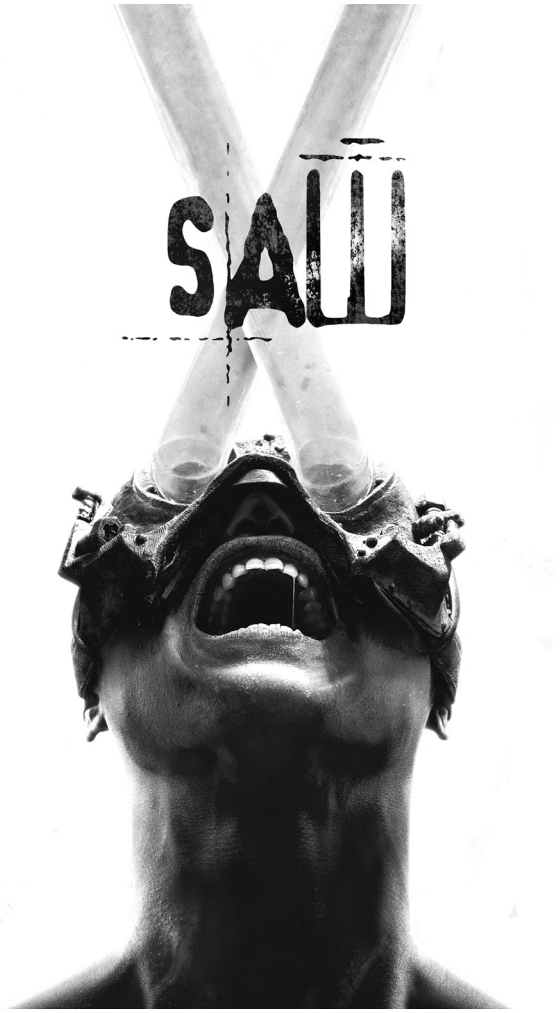
de Georgia'nın ıssız bölgesinde nehir gezintisine çıkan bir grup normal, orta sınıf vatandaşının, görünürde hiç sebepsiz yere nasıl eziyete uğradığı, kadınların ırzlarına geçildiği, birer birer öldürüldüğü anlatılır; Wes Craven'in "Soldaki Son Ev" (1972) isimli filminde ise ergenlik çağında iki genç kız serseriler tarafından eziyet edilerek öldürülür. Bu filmler, vahşetin şehrin hemen kenarında başladığını öğretir.

Başkalarının çektiği eziyet ve acılardan zevk alma kendini en başta "Splatter" filmlerinde (işkence ve eziyetin her türünün gösterildiği, uzuvların kırılması, kesilmesinin adeta zevkle gösterildiği kan içinde boğulan filmler.-bn) yansıtır ki, bunlar bu dönemde insan doğasının habis bir uru gibi hızla çoğalır. Çoğunlukla bastırılan fakat Vietnam Savaşı'nın bir kez daha altını çizdiği gerçeği, insanın herhalde hemcinslerine eziyet ederken bundan zevk de alabilen tek canlı olduğu gerçeğini korku filmi büyük bir keyifle sömürdü.

Hatta bazen Hollywood seyircilerine işkencenin uygarlığın bir ifadesi –her ne kadar sapık bir ifadesi de olsa– olabileceğini gösterecek kadar ileri gitti. John Schlesinger'in heyecan filmi "Maratoncu"da (1976) New York'lu bir öğrenciyi oynayan Dustin Hoffman, çok iyi eğitimli ve gayet nazik bir eski temerküz kampı doktorunu oynayan Laurence Olivier tarafından onun muayenehanesinde bir dişçi matkabı ile işkenceye uğratılır.

Fakat ister gözünü kan bürümüşlük içinde yapılmış olsun, isterse gayet soğukkanlı planlı işkence olsun, '70'li yılların filmleri yine de işkence kurbanları ile birlikte acı çekiyor ve dünyayı en çirkin yüzünden gösteriyorlardı: Tobe Hooper'in Splatter klasiği "Teksas Elektrikli Testere Katliamı" (1974) filminin yeşilimsi renkleri bütün film sanki seyircinin gözlerinin önünde çürüyormuş hissi veriyordu.

Bugünün işkence fiğleri ve 2003'de çekilen Hooper'in kan banyosunun ikinci baskısı eziyetleri stilize edip, vahşetin sanat eserleri haline getirerek seyirciyi saf değiştirmeye, sınırları aşmaya teşvik ediyorlar. Robert Rodriguez'in filme çektiği Frank Miller'in resimli romanı "Sin City"de, sadist katil Kevin (Elijah Wood), kaba saba kahramanımız Maru (Mickey Rourke) tarafından yakalanır. Maru, Kevin'i bir ağaca bağlar, onun bacaklarını balta ile keser, sonra kurtların gelmesini bekler.



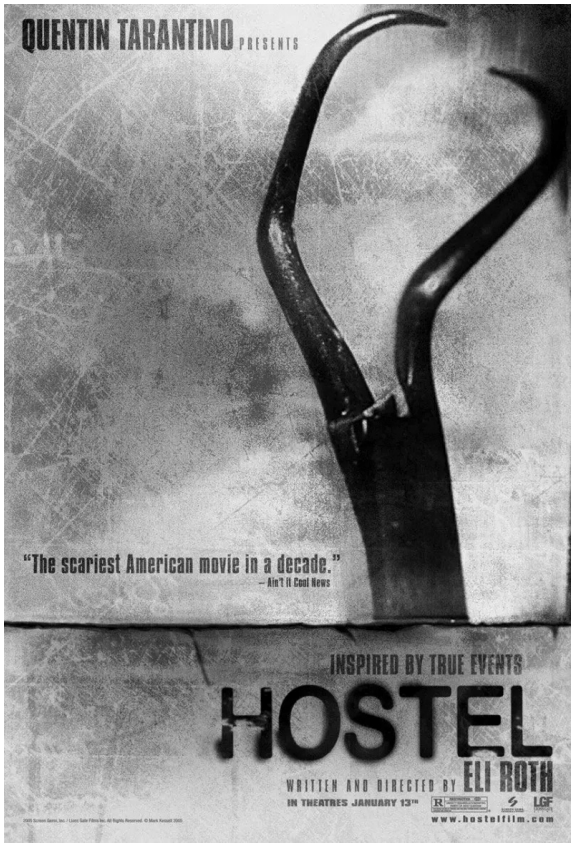
Bu sahneyi bu durumda dayanılabilir kılan tek şey, onun siyah beyaz çekilmiş olmasıdır. Bu, sahneye gerçeğin üzerini örten bir şıklık, nerdeyse klinik bir temizlik katar. Kolaylaştırılmış daha güzel işkence:

Görünen budur. Büyük acılar içinde ölen katil de kaderini en küçük bir mimiksiz ve jestsiz kabullenip, çektiğinden, seyirci burada kendine rahatlıkla vahşi bir kötü kişinin hak ettiği cezayı bulup bulmadığını sorabilir.

"Sin City" veya "SAW 2" gibi filmler işkenceyi estetik veya entelektüel bir uyarıma dönüştürüp, ahlaki olarak nötralize etmekte, kabul edilebilir hâle getirmektedir.

Seyirciler işkenceye uğrayanlar için acıma duyguları geliştirme pozisyonundan, fantezi dolu işkenceci faillere hayranlık duyguları geliştirme pozisyonuna çekilmektedir.

"SAW 2"nin giriş sahnelerinde, boynunda de-



mirden bir tuzak bulunan bir adam görünür. Söz konusu demir düzenek/tuzak kısa süre sonra çalışacak, adamın kafatası ve beyni parçalanacaktır. Düzeneği bir anahtarla, tuzaktan kurtulmak mümkündür. Fakat açmak işkenceci fail kurtarıcı anahtarı bir ameliyatla kurbanın göz bebeğinin arkasına yerleştirmiştir. Kurtulmak için kurbanın kendi eliyle kendi gözünü çıkarması gerekmektedir. Kurban ne yapacağı konusunda kararsızlık ve dehşet içindedir. O karar verene dek düzenek çalışır. Film kurtulmak için gözünü çıkaracak cesareti bulamayan kurbana bakmak için bir an bile harcamaz.

"SAW" filmleri seyirciyi işkencecinin hayal/ düşünce dünyasına girmeye ve onun sapık fantezilerini ilerletmeye davet etmektedir. Bu filmler, hiçbir şeyden haberi olmayan insanları bir mekâna hapsedip bir işkence parkuruna çıkaran bir sadistin öyküsünü anlatmaktadır. "SAW2" de fail, kurbanlarına onların kaçmasına yarayacak bilgiler vermekte, ama her birini bu bilgiler temelinde yeni tuzaklarla karşı karşıya getirmektedir. Sinema seyircisi bir deney laboratuvarında deney farelerini izler gibi izlemektedir filmi.

Tutsak kurban bir kapıyı anahtarla açmaya çalışmaktadır, hâlbuki daha önce kapıyı açmayı denememesi için uyarılmıştır fail tarafından. Anahtarı çevirip kapıyı açması ile birlikte bir otomatik silah düzeneği aktif hale gelmekte ve açanın beyni kurşunla dağılmaktadır. Seyirci kurbanın kendi kabahati ile öldüğünden emindir. O kadar salak olmasaydı. Uyarılmamış mıydı? Filmin başında seyirci sadist oyun kuralları ile tanıştırılır, böylece tutsak kurbanlara göre bir bilgi fazlasına sahip olur. Bu şekilde film seyirciyi işkencecinin iktidarına ortak eder.

Bugüne dek etki araştırmacıları sinema ve TV'deki şiddet resimlerinin seyirciler üzerindeki etkisinin ne olduğu konusunda kavga ediyorlar. Bir bölümü bu resimlerin şiddeti özendirici olduğunu savunurken, bir bölümü tersine itici olduğunu savunuyor; bir bölümü bu resimlerin saldırganlığı azalttığını savunurken, bir bölümü bunların insanlarda saldırganlık eşiğini aşağıya çektiğini savunuyor. Fakat bu tartışmadan bağımsız olarak yeni işkence filmleri ahlaki temel ilkeleri geçersiz hale getiriyor, insan onuru denen şeyi yok sayıyor, acımasızlık ideolojisini propaganda ediyor ve seyircilerin acıdan zevk almaktan dolayı vicdan azabı çekmesini engelliyor; çünkü bu filmler bazı insanların işkence görmeyi hak ettiğini açıkça savunuyor.

İçindeki aşırı şiddet sahneleri dolayısıyla çok tartışılan "Hostel" isimli filmde üç Amerikan öğrenci Slovakya'nın başkenti Bratislava'da bir dehşet pansiyon/oteline gidiyorlar. Her türlü cinsel fanteziyi tatmin edecek istekli kadın beklentisi ve sözüyle bu mekâna giden gençler, 'fitness stüdyosu' yerine işkencehaneye giden sapık tüccarların eline düşüyorlar.

Fakat kurbanlar o kadar tek boyutlu, seks manyağı, salak kişiler ki, seyircinin bunlara acıması mümkün değil. Bunlar kadınlara egemen olmak için, onları istedikleri gibi kullanmak için gelmişlerdir, fakat şimdi başka erkekler onlara egemendir, onları kullanmaktadır. İçlerinden filmin sonunda kurtulan tek kişi de insanın insanın kurdu olduğu bir dünya için çelikleşmiş, kurtlaşmış olarak çıkar bu maceradan.

İşkence yapan, en azandan bazı durumlarda günah işlememektedir. Bu artık yalnızca korku

filmlerinin azınlık köşesinde böyle değildir. "Görevimiz Tehlike III"de gizli ajan Ethan Hunt'ı oynayan Tom Cruise, sistemli olarak işkence yapan bir silah tüccarı Philip Seymour Hoffman'nın peşindedir. Hunt, söz konusu silah tüccarını ele geçirdiğinde, onu iskemleye bağlı olarak başağı uçan bir uçaktan aşağı sarkıtır. Bugünden itibaren işkencecilere işkence yapılacaktır!

"Siz sonuç görmek istiyorsunuz, fakat bu arada da ellerinizi kirletmekten çekiniyorsunuz!" diyerek küçümsüyor "24" isimli dizide gizli ajan Jack Bauer'i oynayan Kiefer Sutherland meslektaşlarını ve bilgi edinmek için ele geçirdiği 'kötü adam'ları işkenceden geçiriyor. Pop filozof Slavoj Zizek İngiliz gazetesi The Guardian için yazdığı bir makalede Jack Bauer figürünü hatta Heinrich Himmler ve Adolf Eichman'a benzetiyor, bilindiği gibi onlar da kahramanca kimi "pis işleri yapmak zorunda kaldıklarını iddia etmişlerdi.

ABD'de bu arada bu dizide gösterilen sorgu yön temleri üzerine bir tartışma başladı: Eleştirmenler dizinin yapımcılarına "torture porn", işkence pornografisi yaptığı suçlamasını getiriyorlar. Gerçekten de senaryo yazarları, bazı politikacıların yüksek devlet çıkarları uğruna işkenceyi meşru göstermeye çalıştıkları korku senaryolarını büyük bir zevkle süsleyip püsleyip sonuna kadar götürüyorlar.

Dizinin ikinci bölümünde ABD güvenlik güçleri teröristlerin Los Angeles'te bir atom bombası gizledikleri ve bunu yakında patlatacakları bilgisine ulaşıyorlar. Gizli polis teşkilatı bunun üzerine yüz binlerce insanın hayatını kurtarmak için her şeyi deniyor. Bu her şey içinde gerekirse işkence de var. İyi amaç için her türlü araç mubah gösteriliyor.

Bu saatli bomba örneğini daha 1992'de Alman sosyolog Niklas Luhman işkencenin meşru olabileceği durumlar olup olmadığı provokatif sorusunu tartışırken kullanmıştı. ABD'li hukukçu Alan Dershowitz'de 11 Eylül 2001 sonrasında, ulusal güvenlik gerektirdiğinde işkenceyi mümkün kılan bir yasa çıkarılmasını önermişti.

Fakat bu beyin jimnastikleri de aynı "24" serisinin öyküsünde olduğu gibi kendi kurgularını sonuna dek ilerleten soruları sormuyorlar: Terörist bombanın yerini işkence altında söylemediği zaman, onun gözü önünde bu kez karısını işkenceden geçirmek doğru mu olacaktır? Bu yapıldığında, terörist buna rağmen susuyorsa, bu kez örneğin küçük bebeklerini işkenceden geçirmek mi gündeme gelecektir? Mesela bebeği şöyle güzel, temiz bir Amerikan mikrodalga fırının içine koyup, sonra saati çalıştırmak nasıl olur?

Şimdi Almanya'da da kimi hukukçular ve politikacılar yüksek sesle polis teşkilatının olağanüstü durumlarda kullanabileceği "sertleştirilmiş tedbirler kataloğu" üzerine düşünmeye başladılar. ABD'de hatta işkenceleri videoya çekerek, işkence aracını kullanan devlet güçlerinin "kontrol"ünün sağlanması üzerine tartışılıyor.

Bu videolar sonra TV'lerde gösterilebilir, böylece normal vatandaşlar da kendi adlarına ve haklı bir dava için nasıl işkence yapıldığını izleyip, denetleyebilirler, canlı yayında ve renkli olarak!" (Der Spiegel, sayı 30/2006, sayfa 128-130)

Sinema ve daha çok da -özellikle kitle etkisi açısından- TV var olan gerçekleri resmetme adına ve yanında gerçekleri şekillendiriyorlar da. İnsanlar örneğin nokta atışları ile bir video oyununda olduğu gibi vurulan hedefler üzerinden savaş resimleri gördüğünde, aslında gayet temiz bir savaşın mümkün olduğunu düşünüyor, bu gibi savaş resimleri insanları fazla etkilemiyor, daha doğrusu böyle "temiz" savaşlar yönünde eğitiyor. Buna karşı şimdi örneğin Lübnan'dan resimlerde olduğu gibi, yıkıntılar arasından çıkartılan çocuk resimleri üzerinden evlere taşınan savaş, insanları bu savaşa karşı tavır almaya götürüyor, emperyalistler timsah gözyaşları dökmek. İsrail lafta da olsa, sivil kayıplar, ölü çocuklar vb. nedeniyle özür dilemek zorunda kalıyor. Resimler gerçeği etkiliyor, şekillendiriyor. Son dönemde sinemada TV'de artan şiddet, her biçimiyle kuşkusuz bir yandan gerçek hayatta artan şiddetin bir yansımasıdır, ama diğer yandan emperyalistler arası artan, estetize edilen şiddet resimleri, hegemonya dalaşında kitleleri savaşın, işkencenin, şiddetin her türünün kullanımına alıştıran, örneğin işkenceyi "normal"leştiren, gerçek hayatta şiddetin artmasına karşı kitleleri duyarsızlaştırarak, şiddetin daha da artması için ideolojik gelen hazırlık işlevini görüyorlar.

Güney, **Sayı 38**

İşçi Filmleri Konusu ve Yapılması Gerekenler

Azad Serhat

...

Konu işçi filmleri olduğu için çok az sayıda senaryo film alanına aktarılmıştır.

15-16 Haziran 1970'lerde sınıf olarak çok ciddi eylemler gerçekleştiren bir sınıfın sanatçısı olma adına hareket eden film sanatçıları kuşağı, eldeki senaryoları kullanma ve varsa eksiklikleri tamamlayarak ya da tamamlattırarak sahneye aktarmanın önemini pek gözememişlerdir.

Bazı filmlerde ezilmişliği konu edinen ve bu alanda önemli eserler ortaya çıkaran Yılmaz Güney gibi sanatçılar da bu alana pratikte fazla önem verememişlerdir. Kuşkusuz bunu değişik biçimde gerekçelendirmek mümkündür. Ama olgular üzerinde hareket edildiğinde çok az sayıda filmin dışında işçi sınıfının sorunlarını dile getiren, onlara çıkış yolları konusunda ipuçları veren filmler görmek mümkün değildir. Aslında bu sorun, önümüzde duran önemli bir görev şeklinde kendisini göstermektedir.

İşçilerin bir grevini, bir direnişini, fabrikadaki yaşantısını anlatan, sorunları ortaya koyan ve bunlara çözüm yollarını film üzerinden göstermeye çalışan eserler günümüzün ihtiyaçlarındandır. Bir işyerinin örgütlenmesinde ortaya çıkan sorunları irdeleyen, sermaye devlet ilişkisine işaret eden filmleri yaratmak; senaryo yazanlar kadar, senaryoyu filme aktaran yönetmenlerin ve sanatçıların da görevidir diye düşünüyorum.

Günlük yaşantıyı sahneye aktaran ve bu konuda birbirinden hünerli filmler sergileyen aktörlerimizin, işçilerin sorunlarını ele alma ve bunu sahneye aktarma konusunda ki duyarsızlıkları, sınıfın kurtuluşu meselesine bakışlarıyla birlikte ele alarak değerlendirmekte fayda vardır. Bunları birbirinden ayrı görmek, sınıfın kurtuluşu meselesine bakıştaki kayganlıkta aramak

gerekir.

Bu durum tiyatro dalında da böyledir. Aslında meseleyi bir bütün olarak ele alırsak, bugüne kadar işçi sınıfının sorunlarının sanatın değişik dallarında ortaya konuşunda bir önemli eksikliğin, hatanın olduğu tespit edilmelidir. Tabii ki bu sanatçıların kendi başlarına bir sorunu değildir ve olamaz da! Bu eksiklik ve hatalar, coğrafyamızda işçi sınıfı adına konuşan ve ama doğru bir temel üzerinde onun için de alamayan siyasi hareketlerin açmazlarının bir yansımasıdır. Sınıf adına konuşmak, ama sınıftan uzak durmaktır esas mesele.

Bu, böyle olduğu için de işçi film festivalleri ele alınırken, ya da işçi filmleri ele alınırken bu konudaki hata ve eksiklerin ciddi bir temelde adlandırılmaması eksikliktir, yanlıştır.

Özellikle genç sanatçılarımıza bu alanda bizim bir derdimiz olduğunu ve onlardan büyük beklentilerimiz olduğunu bir türlü söylememiz lazımdır. Proletaryanın mücadelesi, devrimci sanatçıların katkılarıyla daha da ileriye taşınacaktır. Biz yazdıklarımız ve çizdiklerimizle, bu alanda sorunların, evet, ciddi sorunların olmadığı resmini verirsek, onların var olanları aşma göreviyle karşı karşıya olduklarını onlara söylemezsek yanlış yönlendirmiş oluruz.

Bizim sinema sanatında işçinin çalışma ve yaşam mücadelesini sinema sahnesine aktarmanın, işçi sınıfının örgütlenmesi üzerinde ne denli önemli etkisi olduğunu göstermemiz lazım. Bizim sanatçılarımız, sınıfın kendisi için bir sınıf olması için ne denli önemli görevlere sahip olduklarını bilmeleri gerekir.

Onlar kendileri üzerindeki bu görevin onurlu bir görev olduğunu ve bu işi onlardan başka da yapacak kimsenin olmadığını bilmelidirler.

Burjuva sinema sanatçıları işçi sınıfını pembe dizilerle aldatmaktadırlar. Bunun karşısında bir güç oluşturmak şarttır.

Bunun için de sınıfımızın sorunlarını iyi bir şekilde dile getirmek, bunu perdeye aktarmak, sınıfın kendi kurtuluşu için bundan öğrenmesini sağlamak gerekir.

Geçmişte çok yetersiz bir şekilde ele alınan, ihmal edilen bu konuyu tartışmaya açmak ve ama yalnızca tartışmamak, bu görevi iyi bir şekilde yerine getirmek için iş bölümü yaparak çalışmak ve üretilen ürünleri sınıfa sunmak gerekir.

2 Ocak 2007

Güney, **Sayı 39**

Sinematek, Festivaller ve İşçi Filmleri Festivali

✎ Önder Özdemir

7 Mayıs 2023 tarihinde İstanbul Film Festivali kapsamında gösterilen "Aşk, Ateş ve Anarşi Günleri" isimli belgeseli izledim. Belgesel 1965-1980 tarihleri arasında Türk Sinematek Derneği ve Onat Kutlar'ı anlatıyordu.

1965 yılında Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı ve arkadaşları tarafından kurulan Türk Sinematek Derneği 1980 darbesi ile kapatıldı.

Sinematek sayesinde Türkiye'de Yeşilçam filmleri dışında çok özel filmler seyirciye ulaştırıldı.

Sinematek, Türkiye'deki sinemanın bir dönemindeki tartışmaların önemli aktörlerinden birisi idi.

Sinematek geleneği 1980 darbesi sonrasında Onat Kutlar ve arkadaşları tarafından İstanbul Film Festivali olarak İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV)'ye devredilir. [1]

Bugün İKSV tarafından gerçekleştirilen İstanbul Film Festivali Berlin, Venedik, Cannes gibi büyük Avrupa festivallerinin filmlerinden seçki sunan, Türkiye dışı filmler için "festivallerin festivali" olarak kendisini konumlayan özgün bir kimliği olmayan bir festival. Diğer taraftan Türkiye seçkisinde ise mevcut iktidarı-egemen ideolojiyi kızdırmayacak filmlerin tercih eden, diğer filmlere sansür uygulayan kimliği ile tanınıyor.

"Kültür-sanat vakıflarını, açtıkları sergiler, düzenledikleri konserler, film ve tiyatro festivalleriyle tanıyoruz. Ve tabii bunları sahneleyen sanatçılarla tanıyoruz. Ama bütün bu gösteriyi yöneten sahne arkasındakileri pek tanımıyoruz. Oysa bu kurumlara karakterini veren, onların toplumsal, ekonomik, ideolojik formasyonunu belirleyen bu perde arkasındaki yöneticiler."

Ali Artun'un İKSV'yi Kim Yönetiyor? başlıklı ya-

zısında İKSV'nin arkasındaki iş adamlarını, yöneticileri ifşa ediyor. [2]

İstanbul Film Festivali'nin ideolojik duruşunu sponsorları üzerinden de kolayca görebiliriz. Örneğin İstanbul Film Festivali'nin sponsorlarından biri de Akbank'tı, Akbank bu sponsorluğunu hiç de dolaylı ortaya koymadı. Gazeteleri, dergileri, tam sayfa ilanlarla, dev billboardlarla doldurdular. Reklam filmi de hazırladılar. Bu reklam filminde "Akbank tüm duyguların destekçisi", sloganını kullandılar. Tüm duyguların destekçisi ne demek? Film festivaline gideceğiz, filmler seyredip duygular yaşayacağız ve Akbank hissedeceğimiz tüm bu duygularda maddi/manevi payı olduğunu açıktan billboardlarla gönenerek anlatacak. [3]

Sinematek üzerine hazırlanan belgeselde döneme ilişkin birçok kişi ile görüşmeler yapılmış. Ancak yönetmen bazı konuları belgeselde yer almaması doğrultusunda tercihini kullanmış.

Sınırlı bir süre içinde sonlandırmanız gereken bir filmde tabii ki değineceğiniz konuların söyleyeceklerinizin de sınırı var. Diğer taraftan geleceğe belge olsun diye yapılan bir belgeselde "olmazsa olmaz" diyebileceğimiz konular atlanmamalı diye düşünüyorum.

Örneğin yönetmenin 1978 yılında Sinesen'e devredilen Sinematek Derneği'nin içler acısı durumunu ve nedenlerini dönemin Sinematek yöneticisi Ahmet Sezerel'e sormasını beklerdim.

"Aşk, Ateş ve Anarşi Günleri" belgeselini izledikten sonra şu sorunun yanıtını merak ettim. Eğer bugün hayatta olsa idi ve Onat Kutlar'a bugünkü İstanbul Film Festivali hakkında ne düşündüğünü sorsaydık, nasıl yanıt alırdık?

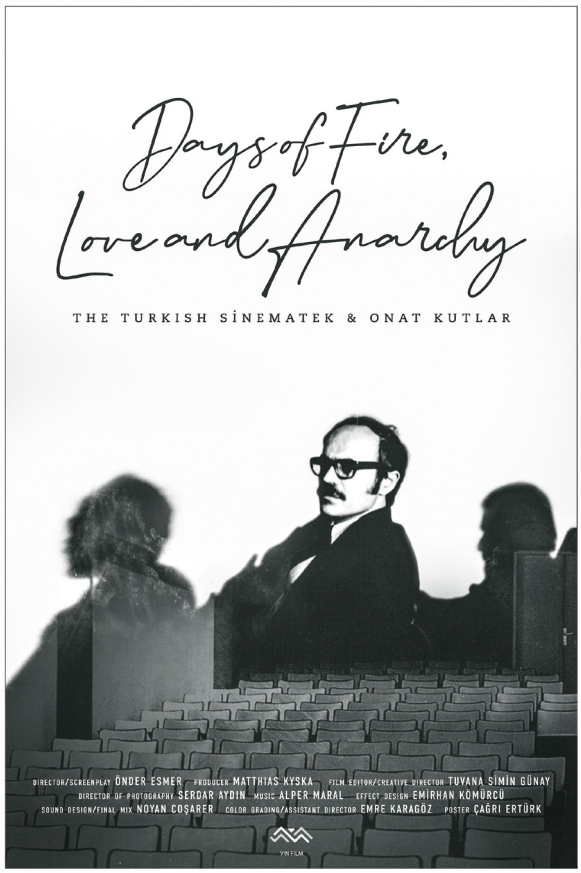
Film festivalleri

Dünya üzerinde gerçekleştirilen ilk film festivali 1932 yılındaki Venedik Uluslararası Film Festivali'dir. Festival, Mussolini tarafından İtalyan filmlerinin uluslararası alanda tanınırlığını/dağıtımını hızlandırmak ve faşizmi teşvik etmek amacıyla organize edilir. Venedik Film Festivali'nde 1934-1942 yılları arasında verilen en iyi film ödülünün adı da Mussolini Cup'tır. Lois Lumiere başkanlığında Cannes Film Festivali ise ancak İkinci Dünya Savaşı bittikten bir yıl sonra 1946 yılında yapılabilir.

80'li yıllara gelindiğinde dünya genelinde film festivali sayısı giderek artmaya başlar. 2003 yılında, Uluslararası Film Yapımcıları Dernekleri Federasyonuna göre tüm dünyada yaklaşık 700-800 festival gerçekleştirilmekte idi. Bugün bu sayının çok daha fazla olduğu söylenebilir.

Festivallerin hangi çeşit filmleri gösterdiği, seyirci profili, hangi kaynaklarla fonlandığı, film endüstrisine katkıları gibi birçok unsur festivalleri birbirinden farklılaştırır. Festivalleri türlerine göre üçe ayıran yaklaşımlar var.

1-Uluslararası film festivalleri veya şehir festivalleri olarak adlandırılan genel film festivalleri: Erken dönem film festivalleri tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de şehir festivalleri olarak başladılar ve ulusal sinemayı güçlendirmeyi



ve uluslararası dağıtım ağlarına giremeyen bağımsız sinema örneklerini seyirciyle buluşturmayı hedeflediler. Şehir festivallerinin şehrin tanıtımına da yardımcı olduğu varsayılır. Türkiye için Adana Altın Koza ve Antalya Altın Portakal film festivalleri bu kategoriye örnek oluştururlar.

2-Belirli bir film türünde uzmanlaşan festivaller: Kısa, uzun, belgesel, animasyon vs. Sadece belgesel filmleri göstermeyi hedefleyen Documentarist ise ikinci tür festivallere örnek gösterilebilir. Toplumsal bir konu ile bağlantılı festivaller: Bu gruba, İşçi Filmleri Festivali, Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali, Filmmor Kadın Filmleri Festivali ve Pembe Hayat KuirFest sayılabilir. [4]

Diğerlerinden çok farklı bir festival: İşçi Filmleri Festivali

1994 yılından itibaren ABD'de düzenlenen Laborfest/ İşçi Filmleri Festivali'nin 1997 yılında konuğu oldum. Festivalin Güney Kore başta olmak üzere diğer ülkelerden katılan konukları ile tanışma şansım oldu.

1999 yılında ise Türkiye'den Seul İşçi Filmleri Festivali'ne katıldık.

Böylece dünyada işçi filmleri festivali düzenleyen bir ağla iletişimimiz başladı.

Türkiye'de bir işçi filmleri festivali düzenleme fikri o yıllarda ortaya çıktı. Bir grup arkadaşımla Türkiye'de bir festival düzenleme olanakları üzerine görüş alışverişine başladık. 2001 yılında Sendika.org sitesi ile başlattığımız alternatif medya deneyimleri ile festival fikrini beraber değerlendiriyorduk.

Festivali sürdürdüğümüz alternatif medya tartışma ve deneyimlerine dâhil ederken, Türkiye'nin dört bir yanındaki kentlerde kitle iletişim araçlarıyla sömürgeleştirilmiş gündelik yaşamlarda yılda bir kez de olsa bir kırılma yaratmanın, bir çatlak açmanın önemli olduğunu biliyorduk. Yılda bir kez insanlara evlerinden çıkıp bir salonda başka insanlarla buluşma şansı yaratmanın, bu buluşmayı işçi filmleri aracılığı ile evrensel bir buluşma hâline getirmenin öneminin farkındaydık. İçinde yaşadığımız toplumda egemen medyanın evlerimize soktuğu ve bizi her evin kendi yalnızlığında izlemeye davet ettiği, tüm gerçekliklerin imajla yer değiştirdiği "kapitalizmin sonsuz gösterisi" yerine, sokağa çıkmak, başka insanlarla bir arada olmak, gerçekle yüzleşmek ve en önemlisi bunu bir şenlik olarak gerçekleştirmek gerektiğini seziyorduk.

Ayrıca işçi filmlerinin insanı sinemanın düşsel dünyasına sokmak yanında, emeği ile geçinen insanların, işçilerin, kadınların, mültecilerin, ezilenlerin yani tüm yoksulların sıradan yaşamlarını, zorluklarını ve mücadele deneyimlerini umutlarını perdeye yansıtarak gündelik gerçekliğimizi gözler önüne sereceğini ve daha güzel bir geleceği düşleme olanağı tanıyacağını düşünüyorduk.

Bu bilgi, farkındalık ve sezgilerle 2006 yılından bu yana 24 kentte festival yürüyüşüyle, açılış gecesiyle, atölyeleriyle festivali gerçekleştirdik. Bu kentlerin insanlarıyla sadece salonlarda değil kentlerin meydanlarında ve mahallelerin parklarında buluşarak dünya üzerinde yalnız olmadığımızı, dünyanın dört bir yanında yaşamı bizim gibi deneyimleyen başka insanlar olduğunu görmeye, bunun nedenlerine dair diyalektik bir sorgulama süreci için gereksinim duyabileceğimiz bilgi ve tartışmalara ulaşmaya ve hep birlikte daha insanca bir geleceği tahayyül etmeye çalıştık.

Bunu yaparken, giderek ticarileşen, yarışmalarla rekabeti meşrulaştırıp, kapitalist kültür endüstrisine neye yatırım yapması gerektiğine dair önbilgi sağlayan diğer film festivallerinin tersine gösterimlerimizi ücretsiz, festivalimizi yarışmasız yaptık.

18 yıl süresince bugüne kadar 1000'den fazla film gösterdik, yüzlerce uluslararası filmi festival için Türkçeye çevirdik. Birçok film Türkiye'de ilk defa festivalimizde gösterildi. Bu filmlerin önemli bir bölümü yıllardır sendikalarda, DKÖ'lerde, eğitim toplantılarında tekrar tekrar gösteriliyor. Festivaller süresince atölyeler ve söyleşiler yaptık. Filmleri yapanlarla, izleyenleri

bir araya getirmeye çalıştık. On sekiz yılda yüzlerce gönüllü festival için gecesini gündüzüne kattı ve buna devam ediyor.

Afişlerimizi özel olarak tasarladık. Neo-liberalizme Karşı Direniş Öyküleri; Yoksulluk Direniş Umut: Anlattığın Senin Hikâyendir; Emeği Gören Kamera Sokağa Çıkan Sinema; Biz Başka Dünya İsteriz; Güvencesizliğe Seyirci Kalma; Toprağımız Havamız Suyumuz için Doğal Olarak Direniş; Hepimiz Şüpheliyiz: Özgürlük Emek İster; Sınırda Yaşamak; Her yer Festival Her Yer Direniş, İşimiz Gücümüz Yaşamak, Barbarlığa karşı umut öyküleri; Cesaret Bulaşıcıdır; Sessizlik Sinemada Güzel; Evde Kalamayanları Gör dedik!

Festivalin maskotları Karagöz ve Şarlo on sekiz yılda Türkiye'nin dört bir yanını dolaştı, kimi zaman film çekti, kimi zaman Sisifos oldu, kimi zaman halaya durdu. Ama hep direndi ve direnenleri simgeledi.

Sonuç olarak

Bir döneme damgasını vurmuş Sinematek geleneğini bugünün koşulları ile tekrar masaya yatırmak, izleyici ve sinemacı yapanların "A tipi festival" hayranlığını yeniden değerlendirmek; Türkiye'deki sinemanın üretimi, gösterimi konusunu festivallerin kimlikleri ile birlikte yeniden konuşmak gerekiyor. Bunu yaparken İşçi Filmleri Festivali'nin 18 yıllık deneyimini unutmamalıyız.

İşçi Filmleri Festivali ilk defa düzenlendiği 2006 yılından itibaren yarışmasızdır; ücretsizdir, bilet satmaz; gezicidir; sponsorsuzdur; düzenleyenler arasında hiyerarşi yoktur, tamamen gönüllü emek ile düzenlenir.

Bu hâli ile birbirinin kopyası olan ama özünde aynı yakada duran diğer festivallerden farklıdır. İşçi Filmleri Festivali 'karşı yaka'nın festivalidir.

KAYNAKLAR:

Halûk Ünal, Endüstriyel kültür, İşçi Filmleri Festivali ve alternatif yol https://sendika.org/2020/05/endustriyel-kultur-isci-filmleri-festivali-ve-alternatif-yol-587296/

Bilge Taş, Film Festivalleri: Kentler, İzleyiciler ve Endüstri,

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/461613

Süreyya Evren, İyi de Banane - Onat Kutlar'dan Bugüne Sanat Dünyasının Ekonomi-Politiğine Dair Güncel

https://birikimdergisi.com/guncel/717/iyi-de-banane-onat-kutlar-dan-bugune-sanat-dunyasinin-ekonomi-politigine-dair-guncel-ve-gerekli-bi

Ali Artun, İKSV'yi kim yönetiyor? 20/9/2021/ skopbülten https://www.e-skop.com/skopbulten/iksvyi-kim-yonetiyor/6222

Önder Özdemir, Sinematek ve Yeniden Sinematek, İşçi Filmleri ve Öteki Sinemalar, Yordam

https://sinematek.tv/sinematek-ve-yeniden-sinematek-isci-filmleri-oteki-sinemalar-kitabindan/

Güney, sayı 105

DİPNOTLAR

[1] İKSV tarafından 1982 yılında Sinema Haftası düzenlenir, 1983 yılında İstanbul Film Günleri, 1984 yılında Sinema Günleri ve 1989 yılında ise İstanbul Film Festivali adını alır.

[2] 20/9/2021/ skopbülten / Ali Artun https://www.e-skop.com/skopbulten/iksvyi-kim-yonetiyor/6222

[3] https://birikimdergisi.com/guncel/717/iyi-de-banane-onat-kutlar-dan-bugune-sanat-dunyasinin-ekonomi-politigine-dair-guncel-ve-gerekli-bi

İyi de Banane - Onat Kutlar'dan Bugüne Sanat Dünyasının Ekonomi-Politiğine Dair Güncel ve Gerekli Bi - Süreyya Evren

[4] Film Festivalleri: Kentler, İzleyiciler ve Endüstri, Bilge Taş

https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/461613

GENERALNAJA LINIJA/STAROJE I NOWOJE
(Genel Çizgi/Eski ve Yeni, 1926-29)

"... farklı, "barışçıl" bir devrimi, yani tarımın kolektifleştirilmesini merkeze alır. Tek tek sahneler, Kulakların direnişine karşı bir kooperatif kurmak için birleşen bir Rus köylü topluluğunun hikâyesini anlatırken, aynı zamanda basit köylülerin önyargı ve batıl inançlarına karşı da mücadele eder. İlerlemeye övgü şarkısı bugün naif görünse bile, Eisenstein'ın yeni başlayan tarım devrimi vizyonu zamansız bir şekilde etkileyicidir."

Devrimci Sinema – Devrimin Sineması
Sergei M. Eisenstein'ın Filmleri

GÜNEY

Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948), filmleri ve başlangıçta tiyatro için geliştirdiği ünlü "atraksiyonların montajı" teorisi gibi sayısız teorik yazılarıyla sinemayı neredeyse diğer tüm yönetmenlerden daha fazla devrimcileştirdi. Eisenstein sinemaya dolambaçlı bir yoldan geldi. Mühendislik ve mimarlık eğitimi alan genç Eisenstein, 1918'de Kızıl Ordu için gönüllü oldu ve burada ajitasyon trenleri için afişler ve karikatürler üretti. Ordudan terhis edildikten sonra, önce Meyerhold tarafından yönetilen ve kendisini "sosyal beyannameler için bir araç" olarak gören Moskova'daki Proletkult tiyatrosuna set ve kostüm tasarımcısı olarak katıldı. Burada ve daha da radikal sahne deneycisi Foregger ile edindiği deneyim Eisenstein için büyük önem taşıyordu. 1920'lerin başında sadece çığır açan montaj teorisini değil, aynı zamanda bir tiyatro performansı için çektiği ilk film olan DNEVNIK GLUMOVA'yı (Glumov'un Günlüğü, 1923) da ortaya çıktı.

Çok az sayıda yönetmen devrimci konuları Eisenstein kadar dinamik ve vizyoner bir şekilde bir filme aktarmayı başarmıştır. Devrim öncesi Rusya'daki bir fabrikayı konu alan ilk uzun metrajlı filmi STATSCHKA (Grev, 1924) bile yaratıcılık, enerji ve neredeyse gençlik coşkusuyla doludur. Adından da anlaşılacağı üzere film, çaresiz bir işçinin intiharıyla tetiklenen bir grevin hazırlanmasını, uygulanmasını ve bastırılmasını anlatır. Grev, kanlı bir şekilde bastırılmadan önce birkaç gün sürdürülebiliyor. Grevci işçilerin katledilmesinin bir öküzün katledilmesiyle karşılaştırıldığı filmin şok edici final sahnesi, Eisenstein'ın montaj teorisinin dikkate değer bir örneğidir. Eisenstein'ın STATSCHKA'da eylemin asıl kahramanı olarak tek tek işçilerden ziyade işçilerin tümünü göstermesi de ilginçtir. (…)

Eisenstein retrospektifinin en önemli özelliği BRONENOSEZ POTEMKIN'in (Potemkin Zırhlısı, 1925) gösterilecek olması, bu filmin hem Eisenstein'ın külliyatında hem de dünya sinema tarihinde özel ve merkezi bir yere sahip olmasının yanı sıra, filmin Enno Patalas tarafından yeniden kurgulanan ve geçen yıl Berlinale'de gösterilen versiyonunun da gösterilecek olmasıdır. Eisenstein, 1905 yılında Odessa açıklarında bir çarlık savaş gemisinde çıkan isyanın 20. yıldönümünü kutlamak üzere sipariş ettiği devrimci filmi için klasik trajedyanın beş perdelik

yapısını seçti. "İnsanlar ve Solucanlar", "Tendra (Körfezinde) Dram", "Ölü Çağırıyor", "Odessa Merdiveni" ve "Filoyla Karşılaşma" başlıkları altında Eisenstein, tarihin "Ekim Devrimi'nin kostümlü provası" olarak tanımladığı bu ayaklanmayı geliştirir: Potemkin'in mürettebatı gemideki kötü muameleye ve değersiz yaşam koşullarına karşı kendilerini savunurlar. Bir isyanın ardından gemiyi kendi komutaları altına almayı ve Odessa'ya varmayı başarırlar. Odessa halkı denizcilerle dayanışma gösterince, yetkililer müdahale eder ve Odessa merdivenlerinde kan gölüne neden olurlar. Ancak yaklaşmakta olan Karadeniz filosu Potemkin'e ateş açmayı reddeder. "Sergei Eisenstein'ın montajının coşkusuyla her türlü hareket, sakinlik, kargaşa ve çatışma içinde ayarlanmış kitlelerin bir senfonisi" (Harry Tomicek). Sinema tarihçisi ve eleştirmeni Enno Patalas bir giriş konuşmasında, sadece görüntüyü değil, Edmund Meisel'in film için bestelediği ve kasetten dinleyeceğimiz müziği de kapsayan yeniden yapılandırma çalışmasından bahsedecek.

Bir sonraki projesi DIE GENERALLINIE [Genel Çizgi –ÇN] üzerinde çalışmaya devam eden Eisenstein, 1917 Ekim Devrimi'nin onuncu yıldönümü için üçüncü filmi OKTOBER'i (Ekim, 1926-28) çekti. Şubat Devrimi'nden sonra Kerensky'nin sekiz aylık hükümet süresini anlatan filmde Eisenstein, "geçici" hükümetin restorasyon politikasıyla devrimci komitenin faaliyetlerini karşılaştırır ve filmi Petrograd Kışlık Sarayı'nın basılmasıyla sonuçlanır. OKTOBER için Eisenstein'a cömert mali kaynaklar, binlerce figüran, St. Petersburg'daki Kışlık Saray ve Aurora zırhlı kruvazörü sağlandı. Sonuç, "geleneksel kısıtlamalardan kurtulmuş, fikirler, sistemler ve kavramlar için aracılık ve yorumlama zorunluluğu olmaksızın doğrudan ifade biçimleri oluşturan" (S. Eisenstein) ustaca ve vahşi, etkili ve barok, cesur ve deneysel bir filmdir.

GENERALNAJA LINIJA/STAROJE I NOWOJE (Genel Çizgi/Eski ve Yeni, 1926-29) farklı, "barışçıl" bir devrimi, yani tarımın kolektifleştirilmesini merkeze alır. Tek tek sahneler, Kulakların direnişine karşı bir kooperatif kurmak için birleşen bir Rus köylü topluluğunun hikâyesini anlatırken, aynı zamanda basit köylülerin önyargı ve batıl inançlarına karşı da mücadele eder. İlerlemeye övgü şarkısı bugün naif görünse bile, Eisenstein'ın yeni başlayan tarım devrimi vizyonu zamansız bir şekilde etkileyicidir. Bazı sekanslar bir antoloji filmi karakterine sahiptir. DIE GENERALLINIE'de Eisenstein ilk kez "tonal" montajı, "bireysel montaj görüntüsünün 'psiko-fizyolojik titreşimini' yorumlamaya çalıştığı"

October (Sergei M. Eisenstein-1927)

(Ulrich Gregor) duygusal olarak vurgulanmış bir montaj çeşidini geliştirdi.

1929'da Eisenstein, asistanı Grigori Alexandrov ve kameramanı Eduard Tissé ile birlikte Sovyetler Birliği'nden ayrıldı ve diğer şeylerin yanı sıra sesli filmin gelişimini incelemek için çeşitli Avrupa ülkelerinde birkaç ay geçirdi. Paramount'un daveti üzerine 1930'da Hollywood'a gitti, ancak kısa süre sonra Eisenstein'ın film projelerinin kısıtlayıcı Amerikan stüdyo sistemi içinde gerçekleştirilemeyeceği anlaşıldı. Büyük Hollywood stüdyosuyla olan sözleşmesini feshederek eski bir favori projesine yöneldi: Meksika tarihinin filmini çekmek. Amerikalı yazar Upton Sinclair'in mali desteğiyle Meksika'da kapsamlı film çekimlerine başladı. Eisenstein'ın vizyonuna göre, Meksika hakkındaki filminin sonunda "ölümsüz ve ebedi toplumsal ilke", "biyolojik ilkeye" galip gelecekti. "Eğer prologda cenaze törenlerini ve ölümün korkunç sembolüne çaresizce boyun eğildiğini gördüysek, epilogda bu sembolün ölüler karnavalının alaycılığıyla nasıl aşıldığını görürüz." (Sergei Eisenstein) Filmin niyeti montajda şekillenmekti. Ancak Eisenstein hem çekim süresini hem de film için öngörülen bütçeyi aşınca, Sinclair hesapları bloke etti ve Eisenstein'ın hâlihazırda çekilmiş olan malzemeye erişimini reddetti. Eisenstein malzemeyi görmeden Moskova'ya döndü. Sinclair çekimlerin iki kısa versiyonunu hazırlattı ve sinemada gösterime soktu. Eisenstein'ın ölümünden yıllar sonra Sinclair malzemeyi Modern Sanat Müzesi'ne bıraktı ve burada sinema tarihçisi Jay Leyda malzemenin bazı bölümlerini Eisenstein'ın orijinal konseptine dayanan fazlaca saat süren bir çalışma versiyonunda derledi. QUE VIVA MEXICO'nun (Yaşasın Meksika!, 1932/56) Leyda versiyonu olarak adlandırılan bölümleri etkileyici bir güce ve güzelliğe sahiptir. (…)

QUE VIVA MEXICO'yu izleyen yıllarda Eisenstein SSCB'de de hiçbir projesini hayata geçiremedi. Senaryo taslaklarının birçoğu reddedildi, böylece bir süre Moskova Film Akademisi'nde yönetmenlik dersleri vermekle yetindi. Bir sonraki filmi olan ve gerçek bir olaya dayanan BESHIN LUG (The Beschin Meadow, Beşin Çayırı, 1935-37) üzerinde çalışmaya ancak 1935'te başladı: Bir çocuk, babasının diğer Kulaklarla birlikte kolhoz köylülerine karşı planladığı kundaklama saldırısına ihanet eder ve bu yüzden babası tarafından vurulur. Baba ve oğul arasındaki ilkel çatışmayı konu alan bu politik mesele iki versiyon hâlinde çekilir, ancak ikinci versiyon da yönetmeni Boris Shumyatsky yönetimindeki Sovyet "Ana Film İdaresi" tarafından "biçimsel

sapmalar" ve "entelektüalizm" nedeniyle yasaklanır. Savaş sırasında, filmin kalan negatif ve pozitif kopyaları açıklığa kavuşturulamamış koşullar altında yok edildi. Filmin yüzlerce tek tek ayrı karesi ancak 1960'larda bulunup etkileyici bir "fotoğraf filmi" olarak bir araya getirilebildi. Eisenstein'ın 100. doğum günü vesilesiyle BESHIN LUG ile birlikte gösterdiğimiz DOM MASTERA (Ustanın Evi) filmini çeken Eisenstein uzmanı Naum Kleemann bu çalışmada kilit bir rol oynadı. DOM MASTERA, Eisenstein'ın hayatını "evler" adı verilen on bölümde anlatıyor. Naum Kleemann ve iki yardımcı yönetmeni Marianna Kireyeva ve Alexander Iskin, Eisenstein'ın düşünce dünyasını, çalışmalarını, sanatını ve bazen çalışmaları üzerindeki baskıcı kısıtlamaları serbestçe çağrışım yapan görüntü dizilerinde gösteriyor. Eisenstein'ın filmlerinden ve hayranı olduğu diğer yönetmenlerin filmlerinden alıntılar, bilinmeyen çağdaş belgesel malzemeler, fotoğraflar ve yeni çekilmiş sahneler bu çağrışımlar zincirinin malzemesini oluşturuyor. "Film böylece, farklı kültürler ve kültürel tarihin farklı dönemleri arasındaki şaşırtıcı ve alışılmadık bağlantıları yaratıcı bir potansiyel olarak kullanan Eisenstein'ın düşünce tarzını takip ediyor." (Naum Kleemann)

Eisenstein, BESHIN LUG'dan sonra devlet sinema yetkili mercilerinin ağır suçlamalarına maruz kaldıktan sonra, ilk sesli filmi ALEKSANDER NEWSKY (1938) ile SSCB'de bir kez daha itibar kazandı. Ancak, 13. yüzyılın ortalarında bir ordunun başında ilerleyen Alman şövalyelerine karşı koyan Rus ulusal kahramanı Alexander Newsky hakkındaki film, kısa sürede siyasi çıkarların piyonu hâline geldi. Hitler ve Stalin arasında 1939'da imzalanan saldırmazlık anlaşmasının arka planında, uzun süre gösterilmedi, ancak Haziran 1941'de Almanya'nın Sovyetler Birliği'ni işgalinden hemen sonra bir seferberlik aracı olarak tekrar kullanıldı. ALEKSANDER NEWSKIY'in etkileyici özelliklerinden biri de diğerlerinin yanı sıra ses ve müzik arasındaki hassas dengeli ilişkidir. Eisenstein bazı bölümlerde, özellikle donmuş Peipus Gölü'ndeki ünlü belirleyici savaşta, daha 1928'de istemiş olduğu ince görsel-işitsel kontrpuanı başardı.

Daha önceki filmlerin aksine, Korkunç İvan (Korkunç İvan 1 ve 2, 1944-48), aynı ALEXANDER NEWSKY'de olduğu gibi, artık "kitleler" değil, tek bir kişi merkezde duruyor, Korkunç İvan'ın durumunda 16. yüzyılın otokratik hükümdarı IV. İvan. İki bölümden oluşan film (aslında üç bölüm planlanmıştı) geleneksel tarih türünün sınırlarını aşıyor. Bu muazzam destan, insanları ve olayları efsanevi bir mesafeye taşısa da Eisenstein yansıtılmamış bir kahraman figürü sunmaz. Filmin ana motiflerinden biri İvan'ın yalnızlığıdır, bu da onu kendine eziyet eden düşüncelere eğilimli hâle getirir. Filmin temel unsurlarından biri olan çok yönlü güvensizlik atmosferi, Ivan'ın neredeyse kendi iradesi dışında içine çekildiği feci bir kötülük döngüsüne yol açar. "IWAN DER SCHRECKLICHE'de, daha sonraki Eisenstein'ın tarzı ustalığa dönüşüyor. Bu kez oyuncular da görüntülerin katı kompozisyonuna entegre edilmiştir. Aşırı chiaroscuro kontrastları [aydınlık-karanlık zıtlığı –ÇN], gölge boyama ve oyuncuların stilize, abartılı jestleri, filmin sert ve kontrastlı olarak monte edilen çekimlerine fantastik ve rüya gibi bir karakter kazandırır; Prokofiev'in müziğiyle birleştiğinde, aksiyon derinlik ve şiddet kazanır" (U. Gregor). Stalin, İvan'ın aşırı eleştirel tasviri nedeniyle Korkunç İvan'ın ikinci bölümünden hoşlanmadı. Film yasaklandı ve ancak 1958'de, diktatörün ölümünden ve SBKP'nin 20. Parti Kongresi'nden sonra gösterildi." (arsenal-berlin.de)

[Bu yazı Almanya Sinematek'i Arsenal-Berlin'in düzenlediği Eisenstein filmleri gösterimi için aylık program dergisinde yayınlanmış olan bir tanıtım yazısıdır. Eisenstein sineması hakkında toplu hâlde bilgi veren bir yazı olduğu için çevrilmesini ve yayınlanmasını değerli görüyoruz. Yazıdaki sosyalist Sovyetler Birliği ve onun önderi Stalin hakkındaki anti-komünist değerlendirmeler yazarlarına ait değerlendirmelerdir. Stalin karşıtı yaklaşımlar bu bütünlüklü bilgilere gölge düşürmemelidir. Okuyucu için önemsenmesi gerektiğini düşündüğümüz esas meselenin, politik koşulların ve isimlerin tartışma gerektirecek anlayışlarından daha çok Eisenstein'ın filmlerinin spesifik önemi üzerinde durulmasıdır. –Güney]

Özcan Alper Filmleri:

Bir yolculuk, bir yurtsuzluk, bir ölüm

Halil Yeni

Genç bir üniversite öğrencisi olarak girdiği cezaevinde F-tipi hücrelere karşı çıkan ve bunun için bedenini bir direniş biçimine dönüştürüp ölüm orucuna yatan Yusuf'un hikâyesiydi "Sonbahar" filmi. 19 Aralık cezaevi katliamıyla F-tipine atılan ve 10 yıl sonra hastalığı nedeniyle serbest bırakılan bir devrimcinin hikâyesi… "Sonbahar" filmi aklımıza Özcan Alper ismini kazıdı geçti.

Sonra merakla beklediğimiz, yüzleşme duygusunu harekete geçiren, çok dilli ve çok kültürlü bir yol filmi "Gelecek Uzun Sürer"le tekrar merhaba dedi Özcan Alper. Filmde, üniversitede müzik araştırmaları yapan Sumru, ağıt derlemeleri üzerine yaptığı tez çalışması için Diyarbakır'a gelir ve üç ay boyunca izini sürdüğü ağıtların öykülerini ararken ertelediği kendi acısıyla da yüzleşir. Bırakılmış bir elveda mektubunun izi yıllar sonra boşaltılmış bir köy mezarlığında anlamına kavuşur. Çünkü mezarda yatan Sumru'nun yıllarca cevabını bilemediği en büyük sorusudur.

Üçüncü filmi "Rüzgârın Hatıraları" ise 2015 yılında vizyona girdi. Özcan Alper filmde 1940'ların başında, devrimci bir Ermeni gazeteci olan Aram'ın, İkinci Dünya Savaşı yıllarında Hitlerci bir tutum takınan hükümet provokasyonları

Sonbahar (Özcan Alper-2008)

nedeniyle mecburen ülkeden ayrılıp Sovyetler Birliği'ne geçmek üzere bir sınır köyünde beklerken yaşadığı kaygı ve korkuları anlatırken, aynı zamanda Aram'ın 1915'te yaşadığı büyük acının izlerini de anılarında yaşatarak seyirciyle paylaştı.

Özcan Alper'in bu üç filmi, birbirini tamamlayan bir üçleme gibiydi. Devrimciler, Kürtler ve Ermeniler… Yani "Sonbahar", "Gelecek Uzun Sürer" ve "Rüzgârın Hatıraları" Alper, bu üç filmleriyle sinema sanatını, tarihi bir hafıza, siyasi ve vicdani bir hesaplaşma, toplumsal barış ve geçmişin yaraları sarma olarak da değerlendirdi.

2023 yılında vizyona giren "Karanlık Gece" filmi ise bir hesaplaşmanın içine alıyordu izle-

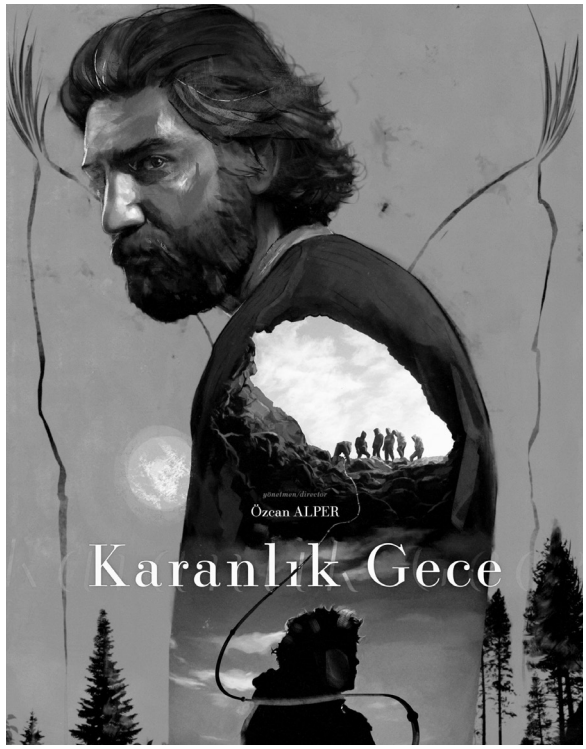
"Özcan Alper'in filmlerinde benim en çok hissettiğim iki duygu vardır. Bunlardan birincisi "yurtsuzluktur." Kendi yurdunda "yurtsuz bırakılan" bir devrimcinin yurtsuzluğu... Bir Kürdün, bir Ermenin ve yıllar sonra kasabasına geri dönen bir başka'nın yurtsuzluğu. Hissettiğim ikinci duygu ise ölümdür. "Sonbahar"da ölümü bekleyen Yusuf, "Gelecek Uzun Sürer"de ölümle yüzleşen Sumru, "Rüzgârın Hatıraları"nda ölümden kaçan Aram, "Karanlık Gece"de öldürülen Ali ve "Âşıklar Bayramı"nda hayatını kaybeden Heves Ali."

Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper-2011)

yenleri. İshak, kasabada yaşanan ve ölümle sonuçlanan linç olayına doğrudan ortak olmamıştı belki ama sesiz kaldığı ve üstünü örttüğü için vicdan azabı çekmekteydi. Hasta olan annesine bakmak için kasabaya döndüğünde bu vicdan azabının ağrısı arttı ve tüm baskılara rağmen hakikat arayışına başladı. Bu durum, linç kültürünün artarak devam ettiği ülkemizde, sesiz kalmanın suça ortak olmama anlamına gelmediğini hissettiriyordu izleyenlere. Filmin sonunda karanlık kazanıyor ama aydınlığın soyu da tükenmiyordu.

Özcan Alper'in filmlerinde benim en çok hissettiğim iki duygu vardır. Bunlardan birincisi "yurtsuzluktur." Kendi yurdunda "yurtsuz bırakılan" bir devrimcinin yurtsuzluğu... Bir Kürdün, bir Ermenin ve yıllar sonra kasabasına geri dönen bir başka'nın yurtsuzluğu. Hissettiğim ikinci duygu ise ölümdür. "Sonbahar"da ölümü bekleyen Yusuf, "Gelecek Uzun Sürer"de ölümle yüzleşen Sumru, "Rüzgârın Hatıraları"nda ölümden kaçan Aram, "Karanlık Gece"de öldürülen Ali ve "Âşıklar Bayramı"nda hayatını kaybeden Heves Ali.

Zannediyorum doğup büyüdüğü coğrafya ve kültüründe etkisiyle Özcan Alper, doğa ile filmleri arasında derin ilişkiler kuruyor. İlk filmi "Sonbahar"dan son filmi "Âşıklar Bayramı"na kadar özellikle doğayı ikinci bir ana karakter gibi değerlendiriyor ve hem sanatsal hem de politik bir imge hâline dönüştürüyor. İzleyenler bana hak verecektir. "Sonbahar" filminde Hopa iskelesine çarpan o dev dalgalar sanki Yusuf'un içinde kopan fırtınalar gibiydi.



Son olarak filmlerinde yollar ve yolculuklarda önemli bir yer kaplıyor Özcan Alper'in. "Gelecek Uzun Sürer" ve "Âşıklar Bayramı" yol filmleriydi. Son filminde de bir yol filmi olacağını yakın zamanda öğrendik.

Özcan Alper "Dönüş" adını verdiği filmi için mart ayında çekimlere başladığını duyurmuştu. Hayatla meselesi olan bir adamla yabancı bir kadının sıra dışı ilişkilerini ele alan "Dönüş" İstanbul'dan Gürcistan'a uzanan imkânsız bir aşkın hikâyesini anlatacak.

Aşıklar Bayramı(Özcan Alper-2022)

Harakiri(Masaki Kobayashi-1962)

"Samuraylar da aslında fedaidir; ancak Harakiri filminde bu feda kültürünün net bir eleştirisini görebiliyoruz. Tatsuya Nakadai'nın İyi Hanedanlığı'nın kutsal kültünü parçalaması, metaforik olarak tüm egemen sınıfın değerlerini (ve yalanlarını) parçalamak anlamına gelir. O kılıç, düzenin kalbine sokulmuş bir kılıçtır."

HARAKIRI

Onursuz Samuraylar

Radikal Bir Eleştiri Filmi "Harakiri"

Alişan Şahin

"Önce ekmek gelir, ardından ahlak." –
BERTOLT BRECHT

"Egemen sınıf kendi amaçlarını topluma dayatır ve toplumu kendi amaçlarıyla çelişen tüm araçları ahlakdışı olarak değerlendirmeye alıştırır. Resmi ahlakın baş işlevi budur. Mümkün olan en yüksek mutluluk düşüncesini çoğunluk için değil, küçük ve gittikçe küçülen bir azınlık için hayata geçirmeye çalışır. Böylesi bir rejim sadece güç kullanarak bir hafta bile ayakta kalamazdı. Onun ahlak çimentosuna ihtiyacı vardır." – LEV TROÇKİ

Samuray kelimesi sizin için ne anlam ifade ediyor deseler, birçok kişinin aklına onur ve ahlak kavramları gelir. Ancak, **Harakiri** filmi, diğer samuray filmlerinin aksine bu kavramları yerle bir ediyor.

Harakiri filmi, intikam temalı filmler arasında felsefesi en güçlü olanlardan biridir. Yönetmen **Masaki Kobayashi**'nin felsefede yükseköğrenim görmesinin bu güçlü felsefi içeriğe büyük katkısı var. Japonya'nın en büyük oyuncularından biri olarak kabul edilen **Tatsuya Nakadai** (diğeri **Toshiro Mifune**) muazzam performansı ile hafızalara kazınmıştır. Dramatik bir olay örgüsüne sahip olmasına rağmen, film harakiri (seppuku) ajitasyonunu ön plana çıkarmıyor; filmin draması, sanatsal kurgusunun ve felsefesinin gerisinden geliyor.

Film, **Edo** hanedanlığı döneminde geçiyor. Zamanın ekonomi biçimi savaş ekonomisidir. Feodal üretim biçiminden kapitalist üretim biçimine geçişin sancılarını izliyoruz. Savaşın sona ermesiyle aç kalan samuraylar, bir burjuva hanedanlığı olan "İyi Hanedanlığı"ndan aç yaşamanın onursuz bir yaşam olduğunu belirterek harakiri ayini için yer ve malzeme teminini talep ederler. Hanedanlık, bu durumu göz önünde bulundurarak birçoğuna para vererek göndermeye çalışır, ancak bir noktadan sonra gelen samurayları "onurunla öl" diyerek harakiri yapmaya zorlar.

Filmin başrol oyuncusu **Tatsuya Nakadai**,

damadını acımasızca öldürmeye zorlayan bu burjuva hanedanının gerçekte ne kadar onurlu olduğunu, kendilerini bizzat çelişkiye düşürerek izleyiciye yansıtır. Japon filmleri denilince akla gelen bir diğer önemli yönetmen **Akira Kurosawa**'dır. Kurosawa, filmlerinde Japon geleneklerine daha bağlıdır ve genelde naturalist bir yöntem izler. **Masaki Kobayashi** ise estetikten ödün vermeden ve didaktizme düşmeden, filmlerinde daha sınıfsal bir bakış ve eleştirel bir yöntem izler. Bu açıdan, Kobayashi eleştirel gerçekçiliğe ve zaman zaman sosyalist gerçekçiliğe yakın bir yaklaşım sergiler.

İyi Hanedanlığı'nın alt sınıftan olan samurayları harakiri yapmaya zorlaması, günümüzde kapitalist üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan yabancılaşma, ekonomik kaygı ve boşluk hissi gibi psikolojik sorunların zaman zaman intihara sürüklemesi olgusuna bir benzerlik gösterir. Bu durum, "varoluşsal şiddeti bize değil, kendinize yöneltin" anlayışını yansıtır. Bu yaklaşım, Hollywood filmlerindeki kahramanların insanlık için kendilerini feda etmeleri olarak devam eder. Samuraylar da aslında fedaidir; ancak **Harakiri** filminde bu feda kültürünün net bir eleştirisini görebiliyoruz. **Tatsuya Nakadai**'nın **İyi Hanedanlığı**'nın kutsal kültünü parçalaması, metaforik olarak tüm egemen sınıfın değerlerini (ve yalanlarını) parçalamak anlamına gelir. O kılıç, düzenin kalbine sokulmuş bir kılıçtır.

Filmin sonunda bir kitap görürüz, **İyi Hanedanlığı**'nın, dolayısıyla egemen sınıfın yalan tarihinin yazıldığı bir kitaptır bu. Yaşanan olayların halının altına süpürülmesi, görevlilerin filmin sonunda samuray onurunu temsil eden topuzların süpürülmesi üzerinden tasvir edilir. Ancak Victor Hugo'nun da dediği gibi, "uzun bir süreden sonra yıkamak, fırçalamak, kazımak, parlatmak, temizlemek için çıkarılan kirin tamamı yaşayan şeylere geçer." Film, **İyi Hanedanlığı**'nın zenginliğinin artmasının dileğiyle son bulur.

1600'lerin Japonya'sından, **Mad Max: Furiosa**'nın post-apokaliptik (kıyamet sonrası) evrenine, "2001 uzay macerası" filmindeki kemiğin havaya atıldığında uzay gemisine dönüştüğü gibi zamansal bir sıçrama yapalım. Kılıç motosiklete, hanedanlık sarayları kaleye dönüşürken, dönüşmeyen tek şey üretim ilişkilerinin toplumsal yapıyı temelde belirlemesidir. Egemen burjuva sınıfının ısrarla görmek istemediği nokta da tam olarak burasıdır. Çünkü bu gerçeği görmek ve harekete geçmek, mevcut ekonomik sistemin altüst oluşu anlamına gelir; dolayısıyla bu durum kendi varoluşuna tamamen ters düşmek demektir. Burjuvazi, tüm ideolojik aygıtlarını harekete geçirerek bu gerçeği, akla gelebilecek tüm metafizik yöntemlerle mistikleştirir.

"Devlet (burjuva sınıfının egemen olduğu devlet), yönetimin varlık nedeni ve iyi niyeti ile yönetimin araçları ve malları arasındaki çelişkiyi ortadan kaldıramaz. Bu çelişkiyi ortadan kaldırması demek, zaten kendisini ortadan kaldırması demektir. Çünkü devlet doğrudan doğruya bu çelişkiye dayanır." – KARL MARX

"Bilindiği gibi, hiçbir canlı, varlığındaki eksiklikleri yaşamının ilkesinde ve özünde aramaz; bu zaafı yaşamının dışındaki koşullarda arar. Ne de olsa intihar doğaya aykırıdır. Öyleyse devlet de kendi yönetiminin aczine ve dolayısıyla kendi aczine inanamaz. Devlet, olsa olsa, rastlantısal ve biçimsel aksaklıkları algılar ve bunlara çare arar. Çareler yetmezse, sosyal aksaklıklar insandan bağımsız doğal aksaklıklar veya tanrısal yasalar olarak algılanır ya da bireyler yönetimin iyi niyetine ve soylu amacına ayak uyduramayacak kadar bozuk niyetli görülür." – KARL MARX

Kaynakların Eşit Paylaşılması Savaştan Daha mı Radikal?

Mad Max: Furiosa

"Dünyanın sonunu hayal etmek, kapitalizmin sonunu hayal etmekten daha kolaydır."

JAMESON

Hollywood yapımı post-apokaliptik filmlerin alametifarikası, yukarıdaki Jameson sözü ile özetlenebilir. **Mad Max** filmlerinin evreni, kapitalizmin dünyanın sonunu getireceğini, ancak kalan son insanlığın kapitalizmi devam ettireceğini öne sürer; çünkü kapitalizm bir doğa yasasıdır! Kapitalizm, insanı etkileyip yönlendirmiyor; insanın vahşi yanı kapitalizmi istiyor. İnsan hayvan olduğu için kapitalizm var; kapitalizm olduğu için insan hayvanlaşmıyor. Özetle, "kapitalizm bizim içimizde var."

Başka bir deyişle, filmin temel önermesi, liberal **Fukuyama**'nın kapitalizm için söylediği "Tarihin Sonu" tezidir; tarih, kapitalizmde son bulmuştur. **Fukuyama**'ya göre SSCB gibi deneyimler tarihte sadece bir sapmaydı. Fukuyama'nın Hegel'den çarpıtarak aldığı tarihin sonu ve son insan kavramını, 2 milyon yıllık insanlık tarihinde 10.000 yıldır var olan özel mülkiyetin ve sınıfların asıl sapma olduğunu göz ardı ederek anlatması, kendi ideolojisi açısından tutarlıdır. **Furiosa**'daki Churchill kılıklı savaş tanrısının savaşların hep devam edeceğini söylemesi de Batı'yı kendi içinde tutarlı yapıyor. Asıl tutarsızlık, yarı-sömürge ülkelerin kapitalizmden ve üst aşaması emperyalizmden insaniyet beklemeleridir. Bu beklenti, en basit tabirle ahmakça bir beklentidir. Onlar bunu ideolojik olarak felsefede, edebiyatta, sinemada, medyada ifade ediyorlar ve uyguluyorlar; yani tutarlılar. Tutarsız olan, bizim gibi yarı sömürge toplumlardır.

Film, bize savaştan ve savaş güzellemesinden başka bir şey vermiyor. Birçok post-apokaliptik filmin genel evreninden ve **Furiosa**'dan şunu anlıyoruz: "Kaynakların eşit paylaşılması, savaştan daha radikal."

Filmde kurşun, petrol, su ve yiyecek üretimi yapılan üç kale vardır. Para olmadığı için meta mübadelesi doğrudan gözlemlenir. Üretim planlaması olmadığı için efendi-köle ilişkisi ve bu düzeni devam ettirecek Valhalla tarzı inanışlar mevcuttur. **Thomas More**, "Ütopya" kitabında sorunu özel mülkiyet ve paranın getirdiği sorun olarak görüyordu. Evet, bunlar bir sorun olmasına rağmen, asıl sorunun artı değer olduğunu 300 yıl sonra **Marx** ortaya koydu. **Marx**'ı ütopiklerden ayıran yer de tam olarak burasıdır.

"Toplumun, maddi üretim sürecine dayalı olan yaşam süreci, birbirleriyle özgür ilişkiler içinde bulunan insanlarca yapılan üretim olarak ele alınmadıkça ve bu insanlar tarafından belirlenmiş bir plana göre bilinçli olarak düzene sokulmadıkça, gizemli örtüsünden sıyrılamaz." – KARL MARX

Marx'ı diğer yapısalcı, postyapısalcı ve postmodern liberal düşünürlerden ayıran en önemli özellik, üretim ilişkilerinin temel belirleyici olmasıdır; başka bir deyişle, ekonomik altyapının üst yapıyı ve sonuçta toplumsal/kültürel/hukuki yapıyı belirlemesidir. **Mad Max: Furiosa**, istemeden de olsa Marx'ın bu tezini net bir şekilde gösteriyor. Filmin bu anlamda **Marx**'ın değer teorisini ve üretim ilişkileri tezini doğruladığını görüyoruz. **Derrida**'nın da belirttiği gibi, Marx'ın hayaleti hâlâ ABD'nin ideolojik kalbi olan Hollywood'da dolaşıyor.

Neyse ki, SSCB'nin dağılmasının ardından tarihin sonu tezini ortaya atan **Fukuyama**, 30 yıl sonra Fransa'daki işçi ayaklanmalarının sebebini kendine sorulduğunda düşüncelerinde geri adım atmış, ulusal sorunları ve sosyalizmi ciddi bir tehdit olarak görmeye devam etmiştir.

Bitirirken, filmde **T. S. Eliot**'un ünlü eseri **"Çorak Ülke"**ye ve **"Kayıp Cennet"** mitine açık bir göndermenin olduğunu da belirtelim.

Ağustos 2024

Sinemada İşçiler ve Emek Temsili

Olcay Bağır

Sinemanın başlangıcında da işçiler vardı! Lumière kardeşlerin sinematografı icat etmelerinin ardından çektikleri (süreleri bir dakikayı bile geçmeyen) filmlerinden biri de fabrikadan çıkan işçileri gösteriyordu.

Siyah-beyaz ve sessiz filmlere konu olmuşlukları çoktur işçilerin. Charlie Chaplin, 1917 tarihli Göçmen (The Immigrant) filminde Avrupa'dan Amerika'ya gelen göçmen işçileri konu ediniyordu. Film komedi türündeydi ancak işçileri konu alması ve işçi temsilinin varlığı yönleriyle sinema tarihinde ayrıca yer edinen bir yapımdı.

ETLER KURTLANINCA

Sovyet Devrimi'nin ardından ise Rus sinemasında genel olarak "propaganda filmleri" olarak sınıflandırılabilecek (ancak sanatsal yetkinliklerini de göz ardı edemeyeceğimiz) filmler yapıldı. Bunlar içinde en başarılı olanı da kuşkusuz sinema dâhisi Sergei Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) idi. Konusunu gerçek bir olaydan alan filmde etler kurtlanınca küçük bir itirazları bile kaba kuvvetle karşılanan ve ayaklanan işçiler ve denizciler Ekim Devrimi'nin temellerini atıyordu. Eisenstein'ın yine aynı yıl yaptığı Grev (Stachka) filmi de 1903 yılında Rus İmparatorluğu'nda bir fabrikadaki işçilerin grevini anlatıyordu.

Alman Dışavurumcu sinemasının en büyük ismi Fritz Lang'ın 1927 yapımı başyapıtı Metropolis'te de işçiler çok önemli bir yerdedir. Esasen bilimkurgu / distopik bir film olan Metropolis'te, kentin enerji merkezinde çalışan işçiler tıpkı piramitleri yapan köleler gibidir ve bir avuç üst sınıfın emri altında ezilmektedir. Filmde Maria'nın da etkisiyle isyan eden işçileri görürüz. Tüm sinema tarihçilerinin üzerinde hemfikir olduğu üzere, zamanının çok ötesinde bir filmdir Metropolis.

1930'larda yine Chaplin çıkıyor karşımıza; ancak bu kez sinema tarihinin en muhteşem filmlerinden biriyle: Modern Zamanlar (Modern

Times, 1936). Filmde Chaplin, hızlı üretim bantlarında işine yabancılaşan, sürekli gözetim altında olan ve sistemin "çarklarında" ezilen işçileri, ironik bir şekilde mizahi bir dille anlatır.

Steinbeck'in aynı adlı romanından uyarlanan Gazap Üzümleri (The Grapes of Wrath, 1940) ise 1929 Ekonomik Buhranı dönemlerinde başta emekçi sınıflar olmak üzere tüm ezilenlerin hâlini en çarpıcı şekilde ele alan bir filmdi. John Ford'un yönettiği filmde Joad ailesi üzerinden bir dönemin ve bir sınıfın panoraması sunulur.

ROMA'DA BİSİKLET ARAMAK!

Sinema tarihinde önemli bir yeri olan bir başka film de İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının önemli isimlerinden Vittorio De Sica'nın yönettiği, 1948 yapımı Bisiklet Hırsızları (Ladri di biciclette)'dır. İkinci Dünya Savaşı sonrası yoksul Roma atmosferi içinde bir süredir işsiz olan Antonio'nun yeni işi olan afiş yapıştırma işinde ona çok gerekli olan bisikletinin çalınması ve 10 yaşındaki oğluyla Roma'yı karış karış dolaşarak bisikleti araması oldukça gerçekçi ve yalın bir şekilde perdeye yansır.

Dünyanın en büyük bağımsız filmcilerinden İngiliz Ken Loach'u anmadan da olmaz elbette. "İşçi sınıfının yönetmeni" olarak adlandırılmak her yönetmenin harcı olamaz. İlk filminden bu yana hep alt ekonomik sınıfa (genellikle işçi sınıfına) mensup bireylerin yaşamlarını yalın bir şekilde beyaz perdeye yansıtan usta yönetmen, kapitalist sisteme ağır eleştiriler getirir her filmiyle. Sosyalist idealleriyle tanınan Loach, daha ilk filmi Düşen Kadın'da (Poor Cow, 1967) emekçilerin hikâyesini anlatmaya başladı ve sinema yaşamı boyunca bundan vazgeçmedi. Loach, dünya sinemasına Kerkenez (Kes, 1969); Ayak Takımı (Riff-Raff, 1991); Ülke ve Özgürlük (Land and Freedom, 1995) ve Üzgünüz, Size Ulaşamadık (Sorry We Missed You, 2019) gibi başyapıtlar armağan etti.

Emile Zola'nın aynı adlı romanından Fransız

Karanlıkta Uyananlar(Ertem Göreç-1964)

yönetmen Claude Berri tarafından uyarlanan Germinal (1993) filmi de başrollerinde Miou-Miou ile Gérard Depardieu'nun devleştiği muhteşem bir işçi filmidir. 19. yüzyılda Kuzey Fransa'daki maden ocaklarında çalışan kömür madeni işçilerinin zor hayat koşullarını, açlığı, sefaleti, işverenleri tarafından sömürülmelerini ve grev süreçlerini konu alan film, üzerinden çok uzun zaman geçmesine rağmen hâlâ değişen çok fazla şeyin olmadığını bize gösteriyordu.

2016 yapımı Bitmeyen Kavga (In Dubious Battle) ise Steinbeck'in aynı adlı romanından uyarlanan bir filmdi. 1930'lu yıllarda Kaliforniya'da geçen film, meyve bahçelerinde çalışan emekçilerin toprak sahiplerinin baskılarına karşı bir araya gelerek örgütlenmelerini ve verdikleri mücadeleyi anlatıyordu.

Elbette çok daha fazla sayıda filme konu olmuşlukları vardır işçilerin. Sadece başyapıt olarak gösterilen filmlerden bazılarını andık. Ancak bu filmlerin çoğunun Avrupa filmleri daha geniş anlamıyla da batılıların yaptığı filmler olduğunu görüyoruz. Sinemanın emekleme dönemlerinde bile emekçi sınıfları konu alan filmler üretilmesinin sebebi nedir peki? Türkiye sinemasının ilk yıllarında, hatta bırakın ilk yılları 1960'lara kadar neden işçiler konu edilmedi?

TÜRKİYE SİNEMASINDA İŞÇİLER

Sebebi çok basit aslında! Batı, Sanayi Devrimi'ni yaşadı ve yeni bir toplumsal sınıf doğdu: İşçiler. Elbette bu gelişmeye sanatçılar ve bilim insanları kayıtsız kalmadı. Modern sosyoloji biliminin doğması ve buna bağlı olarak birçok bilimsel disiplinin ortaya çıkması bir yana, edebiyatçılar da gözlerini işçilere dikti, kahramanlarını bu yeni sınıftan ve konularını da bu sınıfın yaşantısından aldı. Diğer sanatlar ve elbette yedinci sanat sinema da bundan azade olmadı elbette.

Ülkemizde böyle bir Sanayi Devrimi'nin yaşanmaması ve işçi sınıfının olmaması yukarıdaki sorunun yanıtıdır. Sanayi Devrimi'nden geçmediği için gerçek anlamda işçi sınıfı oluşmamış ve feodal kodlara göre sınıflandırılmış bir topluma uzak şeylerdir bunlar.

Bu yüzden işçilerin sorunlarını veya mücadelelerini konu alan filmlere çok nadir rastlıyoruz Türkiye sinemasında. İşçiler, filmlerimizde daha çok yan unsur olarak varlar ve bu şekilde temsil edilmeleri de "normal"dir. Ancak bu durum, 27 Mayıs İhtilali'nin görece özgürlük ikliminde ve emekçilere verilen sendikal haklarla birlikte değişmeye başladı.

Daha önce tek tük işçi temsillerine rastlamış-

tık. Mesela Türkiye sinemasında ilk kez bir işçiyle karşılaştığımız film Muhsin Ertuğrul'un Halıcı Kız (1953) filmiydi. Halı dokuma işçisi olan Güllü'nün patronun oğlu tarafından tacize uğramasını ve geldiği İstanbul'da da yine erkekler tarafından sömürülmesini izlediğimiz film, her ne kadar öyle gibi dursa da kadın bir işçinin sorunlarını anlatmıyordu aslında. Bir işçi filmi ya da bir kadın filmi olmayan Halıcı Kız, aksine verdiği "kadınlar çalışma yaşamına katılırsa böyle sorunlar yaşar" mesajıyla oldukça olumsuz kodlar barındıran bir filmdi.

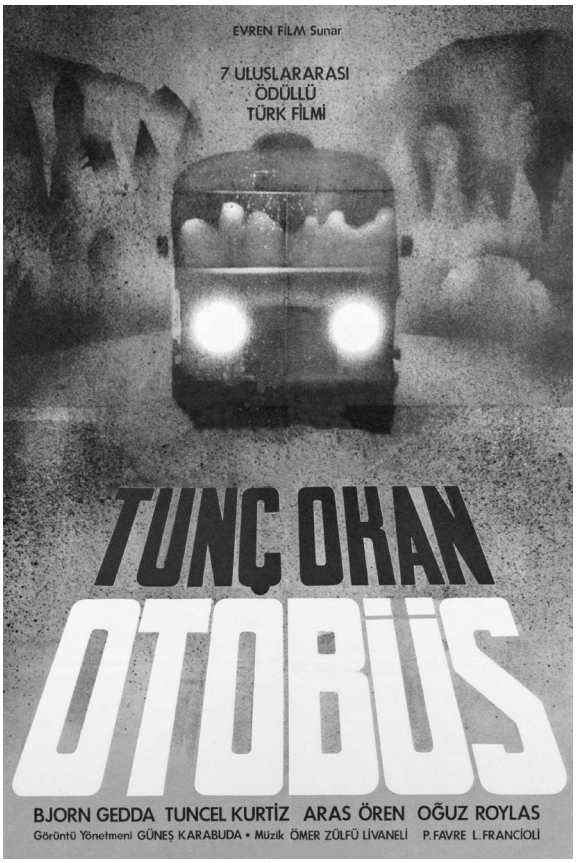
KARANLIKTA UYANANLAR İMECESİ

1964 yapımı Karanlıkta Uyananlar filmi, Türkiye sinemasında gerçek anlamda ilk işçi filmidir. Ertem Göreç'in yönettiği ve senaryosunu usta yazar Vedat Türkali'nin yazdığı film, o güne kadar rastlanmayan bir finans ve örgütlenme şekliyle çekilmişti. Film tam anlamıyla imece usulü çekilmiş bir filmdi. Örneğin filmdeki grevde yürüyüşe katılan işçiler Türk-İş Sendikası'ndan gelen gerçek işçilerdi. Marksist olan Türkali, filmin yönetmen koltuğunda Göreç'in oturmasını özellikle istemişti; çünkü Göreç, işçi sınıfından geliyordu. Filmin başarısında kuşkusuz bunun da etkisi vardı.

Karanlıkta Uyananlar, yeni sanayileşmekte olan bir şehirdeki boya fabrikasında çalışan işçileri ve patronla çatışmalarını odağına alıyordu. Öte yandan, 1961 Anayasası'nın coşkusu ve o dönemin politik atmosferi göz ardı edilerek filmin izlenmesi mümkün değil.

BİTMEYEN YOL, UMUT, OTOBÜS

Emekçileri odağına alan bir başka film de Duygu Sağıroğlu'nun yazıp yönettiği Bitmeyen Yol (1965) filmiydi. Büyük kente göç ve işsizliği ele alan film, altı taşralı arkadaşın ekmek parası kazanma uğruna büyük bir direnişle sürüp giden yaşama tutunma kavgalarını anlatıyordu. Bitmeyen Yol'da gerçekçi insan manzaraları görüyorduk. Sağıroğlu'nun filminde işçilerin sefaletini gösteren toplu resimler, sahneler bir tablo gibiydi. Oğlunu okutabilmek için direnen Anadolulu kadın, bir göz odada üst üste yatan köylü aile ve kum deposundaki işçiler çarpıcı görüntülerle verildi.



Yılmaz Güney'in 1970'te Adana'da çektiği Umut filmini de anmadan olmaz elbette. Atı bir arabanın çarpmasıyla ölen Cabbar'ın hikâyesini anlatıyordu film. Cabbar ailesini geçindirmek için emeğiyle çalışarak para kazanamayacağını düşünerek kestirme bir yol aramaya başlar. Aldığı piyango biletine de ikramiye çıkmayınca, bu kez defineci olmaya karar verir. Bisiklet Hırsızları filmiyle yakın akrabadır Umut. Biri Roma'da diğeri Çukurova'da yaşam kavgası veren Antonio ile Cabbar'ın hikâyeleri aynı damardandır.

Yine Yılmaz Güney'in Endişe (1974) filmi, makineleşmenin başladığı dönemlerde kırsaldaki ağalar tarafından sömürülen köylülerin yaşadığı sıkıntıları konu alıyordu. Toprak işçilerinin feodal düzen tarafından nasıl ezildiğini gösteren film, Güney'in bir başka başyapıtı olarak görülüyor.

Tunç Okan'ın İsveç'e kaçak işçi olarak götürülen ve içinde bulundukları otobüsle şehrin meydanında bırakılan işçileri anlattığı 1974 yapımı Otobüs filmi, uzun yıllar Türkiye'de gösterimi yasak olan bir filmdi. Stockholm'e vardıktan

sonra kaçak işçilerin yaşadığı çaresizliği ve şaşkınlığı tüm yalınlığıyla bize gösteriyordu film.

Sinemamızın büyük ustası Ömer Lütfi Akad'ın Gelin-Düğün-Diyet üçlemesi (1973-74-75) ise sinemamızın bir başka unutulmaz filmlerinden oldu. O dönem ülkede artan köyden kente göç sorunu işleyen Akad'ın bu üçlemesi, işçi sınıfı betimlemeleri açısından çok önemli bir yerde duruyordu. Özellikle üçlemenin son halkası olan Diyet, işçi sorunlarının en yoğun işlendiği filmdi. Filmin tüm hikâyesi bir imalathanede çalışan emekçilerin etrafında geçiyordu. İşçi ve işveren arasındaki çatışma, sendikalaşma mücadelesi ve "bir ölüm makinesi" hâline gelen imalathanede sağlıksız ve güvensiz çalışma ortamı anlatılıyordu filmde.

YAVUZ ÖZKAN FİLMLERİ

Yavuz Özkan'ın senaryosunu yazıp yönettiği Maden (1978) filmi de Türkiye sinemasında işçileri ve mücadelelerini merkeze alan ender filmlerden biridir. Cüneyt Arkın ve Tarık Akan'ın başrolde olduğu Maden, devrimci bir maden işçisinin iş arkadaşlarına sömürü düzenini ve kötü çalışma koşullarını anlattığı, işçiden çok işverenin menfaatlerini kollayan sarı sendikaların gerçek yüzünü haykıran politik bir filmdi.

Finansmanında birçok sendikanın da katkı sunduğu filmin sansür kuruluna gönderilmeden önce bazı sendikalara kesilmemiş kopyasını gönderdiği ve maden işçilerinin yoğun olduğu köy ve kasabalarda sansüre uğramamış hâliyle gösterildiğini de not düşelim. Derse benzeyen anlatımlardan sıkılan ve dergi, broşür gibi materyalleri okumaya pek yanaşmayan işçiler, Maden filmiyle birlikte belli bir bilinç kazanmıştı.

Yine Yavuz Özkan'ın Maden'den bir yıl sonra çektiği Demiryol filmi de demiryolu inşaatında çalışan işçilerin grev hikâyesini anlatıyordu. Film sınıf temelli bir bakış açısıyla dikkat çekerken devrimci mesajlar vermeyi de ihmal etmiyordu.

Sosyal meselelere duyarlı bir başka sinemacı olan usta yönetmen Atıf Yılmaz'ın 1980 tarihli Talihli Amele filmi de karısı ve iki çocuğunu köyünde bırakıp daha iyi bir yaşam için İstanbul'a para kazanmaya gelen Mehmet Ali'nin öyküsünü anlatıyordu.

Maden (Yavuz Özkan-1978)

Yine aynı yıl, Orhan Kemal'in müthiş romanından aynı isimle uyarlanan Bereketli Topraklar Üzerinde filmi ise Çukurova'ya gelip ağır şartlar altında çalışan üç arkadaşın başından geçenleri konu ediniyordu. Sömürüyü anlatan film, 12 Eylül döneminde sakıncalı bulunarak yasaklandı ve halkla buluşması engellendi. Ayrıca film festivallerine müdahale edilerek ödüller alması da engellenmeye çalışıldı.

SON YILLARDAKİ DURUM

12 Eylül darbesinin ardından işçi hareketi oldukça zayıflamış ve sendikal hareketler de yasaklanmıştı. Böyle bir ortamda işçi filmleri çekmek de imkânsıza yakındı. 2000'li yıllara kadar işçi sorununu temeline alan sadece iki film çekildiğini söyleyebiliriz: Muzaffer Hiçdurmaz imzalı 1987 tarihli Çark filmi ile Faik Ahmet Akıncı'nın 1996 tarihli Ekmek filmi.

2016 yapımı Kıvanç Sezer'in yazıp yönettiği Babamın Kanatları ise son yıllarda sinemamızda işçi sorunlarına en derinlemesine eğilen film oldu. Filmde, kanser hastalığına yakalandığını öğrenen inşaat işçisi İbrahim ve aynı inşaatta çalıştığı yükselme hırsıyla yanıp tutuşan yeğeni Yusuf'un hikâyesi anlatılıyordu.

Tüm bunlarla birlikte Türkiye sinemasında yeterince işçi filminin çekilmediğini (ya da "çekilemediğini" mi demeliyiz) görüyoruz. Popüler türler olan melodram ve komedilere sırtını yaslayan Yeşilçam dönemindeki büyük yapımcıların toplumsal sorunlara mesafeli olmaları ve sansür gibi ana sorunlar yüzünden çok sayıda emek temalı ve sorunlara işçilerin baktığı yerden bakan filmler yapılmadı. Yapılanlar da sansürün makasından paylarına düşeni aldı.

Güney, sayı 98

31.ULUSLARARASI
ADANA
ALTIN KOZA
FİLM FESTİVALİ
23-29 EYLÜL
31st INTERNATIONAL
ADANA GOLDEN BOLL FILM FESTIVAL
23-29 SEPTEMBER
Sinema GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
BÜYÜK ŞEHİR ADANA
ADANA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
31. ULUSLARARASI ADANA altın koza FİLM FESTİVALİ